ГІСТОРЫЯ БЕЛАРУСКАГА МАСТАЦТВА

У ШАСЦІ ТАМАХ

5

1941–
ДА **60**-Х ГГ.

МІНСК
«НАВУКА І ТЭХНІКА»
1992

ББК 85.1
Г46

Рэдактар тома
П. А. Карнач

Рэцэнзенты:
кандыдаты мастацтвазнаўства А. М. Кулагін,
А. К. Лявонава, М. Ф. Раманюк; В. М. Чарнатаў

Гісторыя беларускага мастацтва: У 6 т. Т. 5: 1941 — да 60-х гг./
Г 46 Рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) і інш.; Рэд. тома П. А. Карнач.— Мн.: Навука і тэхніка, 1992.— 255 с.: іл.
ISBN 5-343-00465-2

История белорусского искусства. Т. 5: 1941 — до 60-х гг.

Асноўная ўвага аўтараў тома сканцэнтравана на характарыстыцы тых відаў і жанраў, а таксама асобных твораў мастацтва рэспублікі, якія найбольш поўна і ярка адлюстравалі мужнасць і гераізм беларускага народа ў гады Вялікай Айчыннай вайны і яго стваральную працу па аднаўленні разбуранай гаспадаркі. Том багата ілюстраваны.
Разлічаны на мастацтвазнаўцаў, мастакоў, выкладчыкаў і студэнтаў мастацкіх навучальных устаноў, а таксама на шырокае кола чытачоў.

Г $\frac{4903000000-061}{М\ 316(03)-92}$ 158—90 ББК 85.1

ISBN 5-343-00465-2

УВОДЗІНЫ

Калі ў 1941 г. гітлераўскія полчышчы вераломна напалі на нашу краіну, пад пагрозу было пастаўлена само існаванне першай у свеце сацыялістычнай дзяржавы. Ваеннае становішча патрабавала вялікіх намаганняў на фронце, у глыбокім тыле і на акупіраванай тэрыторыі, накіравання намераў і спраў кожнага на ўсенародную барацьбу, на вызваленне роднай зямлі ад фашысцкай навалы.

У цяжкія гады вайны дзейнасць майстроў культуры і мастацтва, як і ўсяго народа, была мабілізавана на разгром нямецка-фашысцкіх захопнікаў. Асноўнымі тэмамі ў творчасці мастакоў рэспублікі сталі жорсткая барацьба, мужнасць і стойкасць савецкага салдата, веліч подзвігу народа. Творы выяўленчага мастацтва ствараліся ў глыбокім тыле, партызанскіх атрадах і на фронце, дзе ваявалі многія беларускія мастакі.

Вялікую гістарычную каштоўнасць уяўляюць малюнкі, накіды, зробленыя непасрэдна ў баявых умовах: партрэты партызан і падпольшчыкаў, салдат і камандзіраў, эпізоды баёў і франтавыя будні.

Суровую праўду вайны раскрываюць карціны «Твар ворага» І. Ахрэмчыка, «Фашысцкая грабармія на Беларусі» М. Беляніцкага, «Мінскія бежанцы» Я. Зайцава, «Па слядах фашысцкіх варвараў» В. Бялыніцкага-Бірулі. У пераломны перыяд вайны з'яўляюцца новыя сюжэты, новыя вобразы, новы змест.

Усенародны характар партызанскага руху ў Беларусі служыў невычэрпнай крыніцай творчасці Я. Зайцава, У. Сухаверхава, Г. Бржазоўскага, У. Хрусталёва, С. Раманава і цэлага шэрага іншых мастакоў.

У ваенныя гады ў беларускім жывапісе выключна важнае значэнне набывае партрэт. У гэтым жанры ўвекавечаны вобразы нацыянальных герояў, жывых і загінуўшых, увасоблены лепшыя рысы характару савецкага чалавека-патрыёта. У галіне

партрэта плённа працуюць мастакі З. Паўлоўскі, У. Сухаверхаў, А. Бархаткоў, А. Шыбнёў, П. Гаўрыленка, Я. Зайцаў, Ф. Мадораў і інш.

Жанр партрэта становіцца вядучым і ў скульптуры. Творы А. Бембеля, З. Азгура, А. Грубэ і іншых прыцягваюць увагу перш за ўсё высокай грамадзянскасцю і пафасам патрыятызму. Паглыбляецца псіхалагічная характарыстыка вобразаў, узбагачаецца іх пластычная і кампазіцыйная выразнасць.

Свой уклад у распрацоўку тэмы вайны і абароны Радзімы ўнеслі і мастакі тэатра А. Марыкс, Я. Нікалаеў, І. Ушакоў, С. Нікалаеў і інш.

Гады фашысцкага нашэсця не спынілі мастацкага жыцця Беларусі. Пачынаючы з 1942 г. творы беларускіх мастакоў і скульптараў штогод экспанаваліся ў Маскве, Куйбышаве, Свярдлоўску. Асабліва багатай па экспазіцыі з'явілася выстаўка 1944 г. у Маскве, прысвечаная 25-годдзю БССР.

Цяжкія страты прынесла Айчынная вайна Беларусі. Было спалена і зруйнавана 209 гарадоў і раённых цэнтраў, 9200 вёсак, разбураны і разрабаваны музеі, тэатры, бібліятэкі. Адразу пасля вызвалення Беларусі пачалася напружаная праца па аднаўленні рэспублікі, якое набыло агульнадзяржаўны характар. У жніўні 1943 г. ЦК ВКП(б) і СНК СССР прынялі спецыяльную пастанову «Аб неадкладных мерах па аднаўленню гаспадаркі ў раёнах, вызваленых ад нямецкай акупацыі». У гэтым жа годзе пры СНК БССР было створана Упраўленне па справах архітэктуры, а ў студзені 1944 г. прынята пастанова «Аб бліжэйшых задачах СНК БССР і ЦК КП(б)Б». Пасля вызвалення Беларусі ўзнавіў сваю дзейнасць Белдзяржпраект, які меў філіялы ва ўсіх абласных цэнтрах.

У кароткія тэрміны для большасці гарадоў Беларусі былі распрацаваны генеральныя планы будаўніцтва. Агульная рыса ўсіх пасляваенных генеральных планаў — паслядоўнае правядзенне ў жыццё прынцыпаў функцыянальнага заніравання тэрыторыі, яе добраўпарадкаванне і найбольш поўнае выкарыстанне прыродных фактараў.

Для горадабудаўнічай практыкі рэспублікі гэтага перыяду характэрна спалучэнне індустрыяльнага развіцця з вялікім аб'ёмам масавага жыллёвага будаўніцтва, што дало магчымасць у кароткія тэрміны ўзнавіць і стварыць моцную эканамічную базу рэспублікі і значна павялічыць жылы фонд, які к канцу 1955 г. перавысіў даваенны ўзровень.

У першыя пасляваенныя гады дзеячы мастацтваў знаходзіліся пад яркім уражаннем гераічных падзей Вялікай Айчыннай вайны і партызанскага руху. Творы на гэту тэму сталі найбольш значнымі па глыбіні, змесце, завершанасці формы. Сучасная рэчаіснасць у творчай дзейнасці большасці мастакоў рэспублікі заставалася на другім плане. Вялікая, грамадска важная тэма не знаходзіла належнага ўвасаблення ў жывапісе. Значную шкоду развіццю тэматычнай карціны прынесла «тэорыя бесканфліктнасці», заганны характар якой цяпер усебакова раскрыты ў перыядычным друку. Вялікім тормазам у развіцці мастацтва рэспублікі ў 40-я — пачатку 50-х гадоў з'явілася сталінская палітыка і культ асобы Сталіна. Часам пераглядаліся гістарычныя падзеі, дзе галоўнай дзеючай асобай паказваўся «вялікі правадыр усіх часоў і народаў». Яму прыпісваліся заслугі, да якіх ён не меў ніякага дачынення. У гэтым вобразе падкрэсліваліся велічнасць і значнасць асобы. Наўмысная манументалізацыя вобраза Сталіна, надуманасць кампазіцыі, адсутнасць жыццёвай праўды надавалі палотнам афіцыёзную застыласць, параднасць, тэатральную пампезнасць, трафарэтнасць і саладжа-

васць. Па тэматыцы, характару кампазіцыі, адлюстраванні праўды жыцця карціны былі далёкія ад рэчаіснасці, ад тых цяжкасцей, якія перажывала рэспубліка ў гады вайны і ў пасляваенны перыяд.

У гэты час шмат пісалася аб сацыялістычным рэалізме як асноўным метадзе савецкага мастацтва. За дасягненні выдаваліся творы, далёкія ад рэчаіснасці, ад сапраўднага жыцця. Патрабаванні метаду сацыялістычнага рэалізму праўдзіва адлюстроўваць рэчаіснасць, раскрываць жыццё ва ўсіх яго супярэчнасцях падмяняліся лакіроўкай рэчаіснасці, наўмыснай параднасцю і ўпрыгажэнствам, а паказ жыцця ў яго рэвалюцыйным развіцці — услаўленнем асобы Сталіна. Канцэпцыя сацыялістычнага рэалізму ў перыяд сталінізму выкарыстоўвалася для прыкрыцця масавых рэпрэсій, што пракаціліся па рэспубліцы ў 30—40-я і пачатку 50-х гадоў. Яны забралі мільёны жыццяў лепшых людзей. Рэпрэсіі паралізоўвалі творчую думку, выклікалі страх, садзейнічалі з'яўленню бязлікіх твораў мастацтва. Яны нанеслі велізарную шкоду грамадству і культуры рэспублікі і краіны.

Але гэтыя нездаровыя з'явы не спынілі развіцця беларускага мастацтва. Большасць жывапісцаў звяртаюцца да тэмы Вялікай Айчыннай вайны, да ўвасаблення вялікага подзвігу савецкага народа ў барацьбе супраць фашызму, вырашаючы праблему гераічнага шматгранна і разнастайна.

Абапіраючыся на традыцыі рускага класічнага мастацтва, дасягненні савецкіх мастакоў, жывапісцы рэспублікі засяроджвалі ўвагу на больш глыбокай распрацоўцы псіхалогіі сваіх герояў. Прыкметнай глыбінёй пачуццяў, псіхалагічнай напоўненасцю вобразаў, жывапіснай культурай вызначаюцца работы «Парад партызан у 1944 годзе ў Мінску», «Абарона Брэсцкай крэпасці ў 1941 годзе» Я. Зайцава, «За родную Беларусь» У. Сухаверхава, «Канстанцін Заслонаў» У. Хрусталёва, «Абарона Брэсцкай крэпасці» І. Ахрэмчыка, «Палонных вядуць» А. Шыбнёва, «У беларускіх балотах» І. Стасевіча, «У партызанскім штабе» А. Мазалёва, «Мінск. 3 ліпеня 1944 года» В. Волкава і інш.

Гістарычны жанр у гэты перыяд не атрымаў шырокага развіцця. Аднак карціны «Ленін у Разліве», «Напярэдадні», трыпціх «Незабыўнае» К. Касмачова, «Ёсць такая партыя!» А. Шыбнёва, «Кастусь Каліноўскі» А. Гугеля і Р. Кудрэвіч, «Раніца ў Кастрычніку» Н. Воранава і іншыя не толькі тэматычна, але і ў плане кампазіцыйнай завершанасці, каларыстычнай разнастайнасці значна ўзбагацілі беларускі гістарычны жывапіс.

Характэрнай прыкметай бытавога жанру становіцца яго грамадзянская накіраванасць, аб чым сведчаць карціны «Маладыя будаўнікі Мінска» Ул. Стальмашонка, «Жніво» А. Малішэўскага, «Размовы» М. Савіцкага, «Гарманіст ідзе» Р. Кудрэвіч і інш.

Найбольшыя дасягненні ў пасляваенны перыяд звязаны з манументальным жывапісам, для якога характэрны строгасць стылю, лаканізм і выразнасць пісьма. Роспісы І. Ахрэмчыка і І. Давідовіча «Дружба народаў» у памяшканні Рэспубліканскага тэатра юнага гледача і «Народныя таленты» ў будынку Беларускага таварыства дружбы і культурных сувязей з замежнымі краінамі, роспісы брыгады мастакоў І. Ахрэмчыка, І. Давідовіча, М. Блішча, Я. Ціхановіча, Я. Зайцава, Н. Воранава — у фае Тэатра оперы і балета БССР дазваляюць гаварыць аб узрослым майстэрстве беларускіх жывапісцаў, аб засваенні і выкарыстанні імі лепшых традыцый мінулага.

Значна пашыраюцца рамкі партрэтнага жывапісу рэспублікі. Разам

з героямі Вялікай Айчыннай вайны, палітычнымі і дзяржаўнымі дзеячамі з'яўляюцца выявы рабочых, калгаснікаў, прадстаўнікоў народнай інтэлігенцыі. Плённа працуюць у гэтым жанры В. Волкаў, І. Ахрэмчык, Я. Зайцаў, З. Паўлоўскі, П. Явіч і інш. Побач з жанравай, бытавой трактоўкай вобраза яўна вызначаюцца лірыка-паэтычная накіраванасць, тэндэнцыя гераізацыі вобраза сродкамі манументальнага мастацтва. Больш увагі надаецца вобразнасці палатна, яго кампазіцыйнай завершанасці, чыста эстэтычнаму боку. Пастаянна ўзрастае роля партрэтнага жывапісу ў агульным комплексе відаў і жанраў мастацтва, узбагачаюцца яго змест і выразныя сродкі.

Гераічная тэма застаецца дамінуючай у пасляваенныя гады і ў беларускай станковай скульптуры. Толькі цяпер дакументальнасць усё часцей атрымлівае абагульнены характар, што надае вобразам маштабнасць і ўрачыстасць. Асаблівай пластычнай выразнасцю вызначаюцца работы прадстаўнікоў старэйшага пакалення: З. Азгура, А. Глебава, А. Бембеля, П. Белавусава, А. Курачкіна і інш. У гэтыя гады атрад беларускіх скульптараў папаўняецца новымі імёнамі. Распачынаюць творчую дзейнасць С. Селіханаў, А. Заспіцкі, В. Палійчук і інш.

У пасляваенныя гады інтэнсіўна развіваецца станковая скульптура. Нават першыя помнікі — партрэты-бюсты, створаныя ў гады вайны,— ужо маюць рысы станковых работ. Напружаная праца беларускіх скульптараў над стварэннем манументальнага летапісу нашай рэспублікі, які павінен быў адлюстраваць гістарычную перамогу савецкага народа над фашызмам, садзейнічала павышэнню майстэрства, завершанасці пластычнай формы, вобразнай выразнасці. Вялікая колькасць помнікаў у гонар канкрэтных герояў была ўстаноўлена ў гарадах і вёсках рэспублікі. Творчым дасягненнем беларускіх архітэктараў і скульптараў з'явілася стварэнне ў 1954 г. мемарыяльнага помніка-абеліска воінам Савецкай Арміі і партызанам, загінуўшым у баях з фашыстамі, які арганізуе прастору плошчы Перамогі і бліжэйшых вуліц.

Пасляваенныя гады сталі прыкметнай вяхой і ў развіцці беларускай графікі. Паступова фарміруецца творчы калектыў, у які ўвайшлі прадстаўнікі старэйшага і сярэдняга пакаленняў: А. Тычына, У. Сакалоў, А. Марыкс, Д. Красільнікаў, Л. Ран, В. Ціхановіч, С. Раманаў, М. Гурло, П. Дурчын, А. Волкаў, М. Гуціеў і інш. Шырокую папулярнасць у гэты перыяд атрымліваюць малюнкі алоўкам, вугалем, акварэльныя эскізы і эцюды. Асноўныя тэндэнцыі развіцця графікі праяўляліся, з аднаго боку, у назапашванні вялікага натурнага матэрыялу, які давала тагачасная рэчаіснасць, з другога — у абагульненні ўбачанага, перажытага, што з'явілася глебай для сюжэтна-тэматычных кампазіцый, вялікіх графічных серый, сярод якіх найбольш значныя «Партызаны Беларусі» С. Раманава, «Брэсцкая крэпасць» П. Дурчына і Л. Рана, аркушы А. Тычыны «У разбураным Мінску» і «Узнаўленне Мінска», А. Мазалёва «Партызан», «У штабе бацькі Мінная», «Па месцах былых баёў», М. Бельскага «Каля вытокаў партызанскага руху» і г. д.

Гераізацыя вобразаў — асноўная рыса плаката 50-х гадоў, што ішла ад традыцый палітычнага плаката перыяду Вялікай Айчыннай вайны. Калі ў 40-я гады для беларускага плаката было характэрна пластычнае вырашэнне тэмы сродкамі графікі, то ў 50-я пачынаюцца пошукі жывапіснага вырашэння, значна пашыраюцца тэматычныя рамкі плаката, узбагачаецца кампазіцыйная і колеравая выразнасць,назіраецца цяга да дэкаратыўнасці.

Нельга замоўчваць і той факт, што ў цэлым шэрагу гістарычных

палотнаў і партрэтаў, графічных лістоў і плакатаў, скульптурных творах беларускія мастакі адлюстроўвалі вобраз Сталіна. Аднак гэтыя работы не ўнеслі нічога новага ў мастацтва рэспублікі ні з боку выкарыстання выяўленча-мастацкіх сродкаў, ні з боку кампазіцыйных рашэнняў.

Развіццё дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва ў пасляваенныя гады было звязана ў першую чаргу з аднаўленнем былых і будаўніцтвам новых прадпрыемстваў мастацкай прамысловасці. Павышэнне магутнасцей, сучаснае абсталяванне прадпрыемстваў, з'яўленне сінтэтычных матэрыялаў стваралі новыя магчымасці для павышэння ўзроўню мастацкіх вырабаў. Захаванне нацыянальных традыцый, выкарыстанне народных матываў становяцца аднымі з вядучых рыс у творчасці майстроў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

* * *

Беларускае выяўленчае мастацтва гадоў вайны і першага пасляваеннага дзесяцігоддзя ў сукупнасці ўсіх сваіх відаў і жанраў не было прадметам спецыяльнага даследавання. Працы М. А. Арловай, Л. М. Дробава, П. В. Масленікава, І. М. Яламцавай, Э. А. Петэрсона, П. А. Карнача, В. Ф. Шматава, А. А. Воінава, У. І. Пракапцова, Я. М. Сахуты, М. М. Яніцкай, Д. С. Трызны, В. І. Жука, В. В. Шамшура і іншых у галіне жывапісу, скульптуры, архітэктуры, тэатральна-дэкарацыйнага мастацтва, графікі, дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва дазволілі больш поўна і глыбока разгледзець агульныя працэсы ў развіцці беларускага мастацтва.

Пры ўдакладненні многіх фактаў жыцця і творчай дзейнасці беларускіх мастакоў аўтарам тома важнай дапамогай служылі даследаванні супрацоўнікаў Дзяржаўнага мастацкага музея БССР, сямітомнае выданне «Збору помнікаў гісторыі і культуры Беларусі», пяцітомная «Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі».

Каштоўным крокам у абагульненні пытанняў беларускага мастацтва з'явіліся раздзелы ў шматтомных выданнях «Истории искусства народов СССР» і «Всеобщей истории искусств». Аднак найбольш поўнае ўяўленне аб характары і асаблівасцях беларускага мастацтва перыяду Вялікай Айчыннай вайны і першага пасляваеннага дзесяцігоддзя чытач атрымае пасля знаёмства з 5-м томам «Гісторыі беларускага мастацтва».

Над томам працавалі доктар мастацтвазнаўства Л. М. Дробаў, кандыдаты мастацтвазнаўства М. А. Гугнін, В. І. Жук, П. А. Карнач, Л. Г. Лапцэвіч, П. В. Масленікаў, Э. А. Петэрсон, Я. М. Сахута, В. Ф. Шматаў, кандыдат архітэктуры А. А. Воінаў, мастацтвазнаўцы Т. Ф. Ляўкова, М. А. Міронаў, Л. Д. Налівайка, Д. С. Трызна, М. В. Цыбульскі. Бібліяграфію падрыхтаваў кандыдат мастацтвазнаўства П. А. Карнач; ілюстрацыі падабраў кандыдат мастацтвазнаўства В. І. Жук; паказальнік імён склала Д. С. Трызна. Фотаздымкі выканалі У. Б. Жэрко, У. Ф. Варварын, Я. М. Сахута, А. Б. Спрынчан. Выкарыстаны таксама і ілюстрацыі з альбома «Мастацтва беларускіх дэкаратараў».

Том падрыхтаваны аддзелам выяўленчага мастацтва Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР пад кіраўніцтвам доктара мастацтвазнаўства Л. М. Дробава.

Глава I

МАСТАЦТВА ПЕРЫЯДУ ВЯЛІКАЙ АЙЧЫННАЙ ВАЙНЫ

Беларускае мастацтва з першых дзён Вялікай Айчыннай вайны стала магутнай зброяй у суровай барацьбе супраць фашызму. У ім знайшлі адлюстраванне жорсткая праўда жыцця, гістарычная дакладнасць, высокія маральныя якасці савецкіх людзей.

У неймаверна цяжкіх умовах ваеннага часу беларускае мастацтва жыло і развівалася, набірала сілу і ўпэўненасць, узбагачалася новымі тэмамі і вобразамі, якія нараджала само жыццё і барацьба супраць нямецка-фашысцкіх захопнікаў.

У партызанскім руху савецкага народа, у яго гераічных подзвігах на фронце і тыле ворага перад мастакамі раскрываліся духоўнае багацце, сіла і прыгажосць савецкага чалавека. Усё гэта вызначыла жыццёвасць, эмацыянальную пераканаўчасць тэматычных палотнаў ваеннага часу.

На першыя пазіцыі выступілі агітацыйныя віды мастацтва: плакат, карыкатура, малюнак, баявыя лісткі, насценныя газеты, рукапісныя часопісы і г. д. Значнае месца заняла палітычная сатырычная графіка. Ужо 28 чэрвеня 1941 г. у Гомелі выйшаў першы нумар славутай сатырычнай газеты-плаката «Раздавім фашысцкую гадзіну». На часова акупіраванай тэрыторыі атрымаў шырокае распаўсюджанне сатырычны лісток «Партызанская дубінка», у якім змяшчаліся сатырычныя вершы, байкі, памфлеты, карыкатуры, якія выкрывалі вераломства нямецка-фашысцкіх захопнікаў і клікалі савецкі народ на барацьбу з ворагам.

У кожным партызанскім атрадзе, брыгадзе выпускаліся рукапісныя часопісы, баявыя лісткі, насценныя газеты. У партызанскіх зямлянках, а часам проста сярод дрэў наладжвалі выстаўкі мастакоў-партызан, на якіх экспанаваліся плакаты, накіды, малюнкі, сюжэтныя кампазіцыі, партрэты, карыкатуры. Галоўнай тэмай усіх гэтых работ была барацьба савецкага народа супраць варожага на-

шэсця, мужнасць і гераізм савецкіх людзей, выкрыццё злачыннай вайны, зверствы фашыстаў на акупіраванай тэрыторыі.

Пры ўсёй разнастайнасці творчых почыркаў і мастацкіх рашэнняў у адлюстраванні падзей вайны беларускіх мастакоў аб'ядноўваў адзіны парыў, адзінае жаданне вызваліць родную зямлю ад фашысцкага нашэсця, паказаць веліч подзвігаў, мужнасць і стойкасць савецкага народа, выкрыць ідэалогію фашызму.

ЖЫВАПІС

Назаўсёды ўвойдзе ў гісторыю нашай Радзімы грозны 1941-ы год. Беларусь адна з першых прыняла на сябе ўдар ворага. У самым пачатку вайны фашыстам удалося захапіць амаль усю тэрыторыю рэспублікі. З тупой жорсткасцю вандалаў яны разбуралі і палілі беларускія гарады і вёскі. У полымі пажараў гінулі культурныя каштоўнасці, у Мінску была разрабавана і знішчана карцінная галерэя, а мастацкія творы вывезены ў Германію. Уся тэрыторыя была пакрыта сеткай канцлагераў і турмаў.

Але свабодалюбівы беларускі народ не стаў на калені. На акупіраванай тэрыторыі пачалі хутка ўзнікаць партызанскія атрады. У кароткі тэрмін партызанскі рух ахапіў амаль усю тэрыторыю Беларусі. У цесным узаемадзеянні з партызанамі змагаліся падпольшчыкі.

У актыўную барацьбу супраць акупантаў уключыліся і беларускія мастакі. У радах Чырвонай Арміі і партызан змагаліся А. Мазалёў, І. Давідовіч, С. Андруховіч, А. Бембель, А. Жораў, П. Масленікаў, К. Касмачоў, М. Тарасікаў, Х. Ліўшыц, С. Селіханаў, І. Ціханаў, Н. Воранаў, У. Сухаверхаў, В. Грамыка, С. Лі, Г. Бржазоўскі і інш.

Вайна патрабавала перабудовы працы мастакоў і дзейнасці творчых арганізацый для дасягнення адзінай мэты — перамогі над ненавісным ворагам. Найбольш аператыўным і дзейсным жанрам мастацтва ў гэтыя гады становіцца плакат. У стварэнне агітплакатаў і сатырычных выданняў, якія натхнялі воінаў на разгром ворага, актыўна ўключыліся многія мастакі.

«Баявыя лісткі», «маланкі», рукапісныя часопісы выходзілі амаль ва ўсіх партызанскіх атрадах і злучэннях. Вельмі часта гэтыя выданні афармляліся самадзейнымі мастакамі. Немудрагелістыя па сваёй мастацкай форме, але вельмі трапныя па змесце малюнкі і карыкатуры сталі грознай зброяй у барацьбе супраць гітлераўскіх захопнікаў.

Не спынялася і выставачная дзейнасць. Найбольш буйным паказам творчасці беларускіх мастакоў у гады вайны была юбілейная выстаўка, прысвечаная 25-годдзю БССР (1944), арганізаваная супрацоўнікамі Беларускай карціннай галерэі ў залах Дзяржаўнай Траццякоўскай галерэі. У ёй удзельнічала больш 30 жывапісцаў, скульптараў і графікаў. Выстаўка насіла рэтраспектыўны характар. Разам з нешматлікімі, выпадкова ўцалелымі даваеннымі творамі экспанаваліся новыя работы жывапісу, скульптуры і графікі, створаныя ў цяжкіх умовах ваеннага часу. Большасць экспанатаў насіла характар беглых накідаў, замалёвак з натуры, эцюдаў і эскізаў. Востра выхапленыя непасрэдна з жыцця малюнкі і эскізы добра перадавалі настрой савецкіх людзей — рашучасць змагацца да поўнай перамогі над ворагам. Нягледзячы на тэматычную стракатасць і раз'яднанасць экспазіцыі, выразна вылучаліся раздзелы сюжэтна-тэматычнага жывапісу, пейзажа, партрэта.

Сярод т э м а т ы ч н ы х п а л о т н а ў асаблівую ўвагу прыцягвалі тыя, што адлюстроўвалі падзеі, звязаныя з пачаткам вайны. Напісаныя пад непасрэдным уражаннем пера-

жытага, яны хвалявалі сэрцы людзей, клікалі на свяшчэнную барацьбу са знявольнікамі. Адна з такіх работ, невялікая, не завершаная па форме карціна мінскага жывапісца Я. Красоўскага, насіла сімвалічную назву «Зямля». У ёй адлюстраваны момант развітання жыхароў спаленай фашыстамі вёскі з роднымі мясцінамі перад адыходам на Усход. Ідэю непарыўнай сувязі народа са сваёй Радзімай мастак перадае праз укленчаную фігуру старога калгасніка, які бярэ на развітанне жменьку зямлі, і маладой жанчыны, якая быццам урасла ў зямлю і яшчэ не зусім усведамляе, што ж адбылося. Яе пусты погляд накіраваны ўдалячынь. Яна не ў сілах зрушыцца з месца, каб уліцца ў натоўп бежанцаў, паказаных на заднім плане кампазіцыі. І толькі стары выводзіць яе з стану здранцвення.

У гэтым невялікім палатне ясна адчуваецца імкненне аўтара стварыць абагульнены вобраз народнага смутку, народнага гора, тыпізаваць, па-філасофску асэнсаваць тое, што адбываецца. На жаль, карціна так і засталася незавершанай.

Сутнасць новага парадку, які ўстанаўлівалі на заняволеных землях фашысты, з вялікай пераканаўчасцю ўскрывае І. Ахрэмчык у карціне «Твар ворага» (1942). Быццам чорны смерч, урываюцца фашысцкія рабаўнікі ў беларускую вёску. З жорсткасцю звяроў распраўляюцца яны з безабароннай сям'ёй калгасніка. Забіты муж, жонка, дзеці. З бессаромным цынізмам фашысты рабуюць нажытыя сумленнай працай пажыткі.

Карціна робіць моцнае ўражанне амаль дакументальнай дакладнасцю. Фігуры фашыстаў гранічна тыпізаваны. Гэта тупыя садысты, вандалы, пазбаўленыя чалавечага аблічча. Палатно напісана ў шэра-зялёным каларыце, які добра перадае трагізм падзей. У гады вайны карціна гучала як палымяны заклік да помсты. Цяпер жа, праз многа гадоў пасля вайны, мы бачым і слабыя бакі твора. Гэта перш за ўсё недастаткова глыбокая распрацоўка тэмы. Разбойніцкая сутнасць фашызму паказана вельмі прамалінейна, у лоб. У вобразах фашыстаў падкрэслены толькі адзін бок іх звярынага аблічча — прагнасць, што некалькі зніжае ідэйнае і эмацыянальнае ўражанне ад твора.

Ва ўнісон карціне І. Ахрэмчыка гучала і палатно М. Беляніцкага «Фашысцкая грабармія на Беларусі» (1942), у якім прадоўжана тэма выкрыцця звярынай сутнасці нямецкага фашызму. У аснове сюжэта эпізод, характэрны для акупіраванай Беларусі. У глухой беларускай вёсцы гітлераўцы рабуюць і забіваюць ні ў чым не павінных савецкіх людзей. Яны забіраюць нават апошняе, што засталося, карміцельку сям'і — карову. Кампазіцыя карціны добра прадумана. Па-рэжысёрску пераканаўча расстаўлены акцэнты. Мітуслівыя фігуры гітлераўцаў чорнымі плямамі вылучаюцца на фоне зімовага пейзажу. Вобразы калгаснікаў напісаны з вялікай любоўю. Гэта моцныя, няскораныя людзі. Стары, збіты фашыстамі, са звязанымі за спіной рукамі, імкнецца ўстаць. Маладая сялянка, у якой адзінае жаданне — выратаваць сям'ю ад галоднай смерці, кідаецца за каровай, якую забіраюць рабаўнікі.

Вялікую сэнсавую нагрузку нясе ў карціне пейзаж. Ён напісаны шырокім, сакавітым мазком. У жывапіснай трактоўцы шмат цікавых знаходак, якія сведчаць аб незвычайным каларыстычным адчуванні мастака.

Асаблівае месца ў галерэі жывапісных палотнаў, створаных у гады вайны, належыць партызанскай тэме. Сярод іх «Партызаны ў засадзе» і «Выезд брыгады Дубава на аперацыю» (абодва 1943 г.) М. Абрыньбы, «Герой Савецкага Саюза Канстанцін Заслонаў у партызанскім штабе» (1944) Я. Зайцава і яго ж

«Пахаванне героя» (эскіз, 1942), «Прадукты партызанам» Р. Кудрэвіч (1943) і інш.

Першая з названых работ належыць пэндзлю маскоўскага мастака Мікалая Абрыньбы, які партызаніў у беларускіх лясах. Суровасць ваеннага часу, поўнае трывог жыццё партызан мастак перадае праз групу народных мсціўцаў, засеўшых на ўзлеску ля кулямёта ў чаканні ворага.

Карціна выразная па сваёй жывапіснай манеры. Напружаны вохрыста-чырвоны каларыт уводзіць гледача ў суровую атмасферу ваеннага часу. Нягледзячы на недастаткова выразную распрацоўку псіхалагічных характарыстык персанажаў, гэта палатно каштоўнае для нас перш за ўсё сваёй дакументальнасцю і праўдзівасцю ў перадачы тагачасных падзей.

Больш эмацыянальна і ўсхвалявана адлюстраваны падзеі партызанскай барацьбы ў эскізе Я. Зайцава «Пахаванне героя».

Я. Зайцаў, добра зарэкамендаваўшы сябе ў даваенныя гады як майстар тэматычнай карціны, з хваляваннем сачыў за гераічнай барацьбой партызанскага атрада К. Заслонава. Яшчэ ў 1942 г. ён пачаў працаваць над кампазіцыяй, прысвечанай баявым справам Канстанціна Заслонава. Мастака глыбока ўсхвалявала гібель легендарнага беларускага героя. Пад уражаннем гэтай падзеі ён стварае свой першы, найбольш цікавы эскіз «Пахаванне Героя Савецкага Саюза партызана Заслонава» (1942). У далейшым эскіз быў пакладзены ў аснову карціны «Пахаванне героя» (1946). Першы варыянт эскіза быў выкананы гуашшу. Гэта тэхніка надае жывапісу серабрыста-матавае адценне, вельмі ўдала перадае адчуванне трагічнага. Фігуры партызан пададзены буйным

1. М. Гусеў. Штаб Мінскага партызанскага злучэння. 1946. ДММ БССР

планам, што дае магчымасць сканцэнтраваць усю ўвагу на псіхалогіі дзеючых персанажаў і іменна праз псіхалагічны стан герояў перадаць суровасць моманту.

Рытм кампазіцыі строгі і прадуманы, як рытм жалобнага гімна. Упэўнены, трывалы малюнак. Шырокімі, сакавітымі мазкамі жывапісец лепіць форму, падкрэсліваючы толькі асобныя дэталі. Ва ўнісон агульнаму стану гучыць пейзаж. Цяжкія свінцовыя воблакі навіслі суцэльнай шэрай масай, быццам сімвалізуючы цяжар барацьбы. Адзінства ідэйнага і вобразнага пачаткаў ставіць кампазіцыю Я. Зайцава ў шэраг лепшых жывапісных твораў перыяду вайны.

Па-свойму падыходзіць да вырашэння партызанскай тэмы П. Гаўрыленка. У гэтага мастака партызанская барацьба ў тыле ворага авеяна рамантыкай подзвігу. Яго героі, простыя савецкія людзі, дзейнічаюць у звыклых для іх умовах, сярод роднай прыроды. Усім вобразным ладам сваіх кампазіцый жывапісец падкрэслівае думку, што толькі яны — савецкія людзі — калгаснікі і калгасніцы з'яўляюцца сапраўднымі гаспадарамі сваёй зямлі, нягледзячы на тое, што яна часова аказалася пад ворагам. Такая кампазіцыя «Партызаны на Палессі» (1944), у якой адлюстраваны момант пераправы партызанамі палонных немцаў у партызанскі тыл.

Гераічнай барацьбе адважных беларускіх падпольшчыкаў-партызан прысвечаны эскізы З. Паўлоўскага «Допыт у СД» і «У засценках гестапа» (абодва 1943 г.).

Трагічную карціну панавання фашыстаў адлюстравалі ў сваіх палотнах жывапісцы В. Бялыніцкі-Біруля «Па слядах фашысцкіх варвараў» (1942) і М. Абрыньба «Фашысты прайшлі» (1943).

Названыя кампазіцыі вельмі падобныя. І ў той, і ў другой асноўную выразна-эмацыянальную ролю адыгрывае пейзаж, на фоне якога коміны, якія тырчаць з абгарэлых дамоў, сведчаць аб трагедыі, што адбылася тут.

В. Бялыніцкі-Біруля рэдка звяртаўся да паказу людзей у пейзажы, таму ў карціне «Па слядах фашысцкіх варвараў» не знойдзены прапорцыі фігур, аднак гэта не перашкаджае агульнаму эмацыянальнаму гучанню твора. Жывапісец з уласцівым яму артыстызмам перадаў той сумны настрой, атмасферу жалобы і смутку, якая была характэрна для ваеннага часу.

Матыў спаленай вёскі быў вельмі распаўсюджаны ў беларускім жывапісе. Але ў маскоўскага жывапісца В. Бялыніцкага-Бірулі, ураджэнца Беларусі, ён нейкі асаблівы, навеяны сумам па радзіме, роднай старонцы, марай аб сустрэчы з ёю.

У карціне М. Абрыньбы «Фашысты прайшлі» на фоне зімовага пейзажу на пярэднім плане труп забітай жанчыны. Дзіця, якое тармасіла мёртвае цела маці, замерзла ў яе на грудзях. Цяжка без хвалявання глядзець на гэту сцэну. Выпісаныя з дакументальнай дакладнасцю дэталі пераканаўча раскрываюць трагічнасць чалавечых лёсаў. Гэта карціна — яркі выкрываўчы прысуд германскаму фашызму, які прынёс столькі гора і пакут народам нашай Радзімы.

У тэматычнай разнастайнасці жывапісу перыяду вайны гучыць і аптымістычная нота — гэта тэма вызвалення. На франтавых дарогах праходзілі хвалюючыя сустрэчы мясцовага насельніцтва з воінамі-вызваліцелямі. Многія з мастакоў-франтавікоў рабілі замалёўкі ў сваіх франтавых альбомах. З часам гэтыя замалёўкі выліваліся ў цэласныя кампазіцыі. Адной з такіх работ з'яўляецца эскіз І. Давідовіча «У вызваленай вёсцы» (1943).

Цікавае тэхнічнае вырашэнне эскіза. Групы людзей тут намечаны суцэльнай аднаколеравай масай, пад-

крэслены толькі асобныя сэнсавыя дэталі: нястройная калона ваеннапалонных немцаў, якіх канваіруюць савецкія воіны; дэсантнікі ў белых маскіровачных халатах вітаюць жыхароў, што бягуць да іх з усіх бакоў. Пластычнае вырашэнне кампазіцыі вытрымана ў строгім, суровым рытме. Гэты рытм прасочваецца і ў руху калоны палонных, і ў энергічным павароце галавы конніка на пярэднім плане, і ў імклівым руху жанчыны, якая вядзе за руку дзіця. І. Давідовіч не ставіў сваёй мэтай спецыяльна кампанаваць асобныя групы. Гэта хутчэй за ўсё жыва напісаны з натуры эцюд. Аднак дакументальная дакладнасць, з якой ён падышоў да адлюстравання асобных дэталей пейзажу і лікуючай масы народа, надаюць палатну завершанасць.

Бясслаўны правал авантурных планаў гітлераўскай ваеншчыны паказаў у карціне «Палонных вядуць» В. Цвірка (1945), адлюстраваўшы групу палонных нямецкіх афіцэраў, якую канваіруюць партызаны па вуліцы беларускай вёскі.

Пэўны ўклад у стварэнне гераічнага летапісу народа ўнеслі і беларускія майстры тэатральна-дэкарацыйнага жывапісу. А. Марыкс стварыў выразныя дэкаратыўныя пано «Лядовае пабоішча» і «Чытанне манахамі Уладзіміра Полацкага анафемы палонным тэўтонам», дзе адлюстраваў гістарычныя баявыя справы жыхароў Полацка, удзельнікаў барацьбы супраць нямецкіх псоў-рыцараў на лёдзе Чудскага возера. Па свайму прызначэнню гэтыя пано былі агітацыйна-прапагандысцкія — на прыкладзе продкаў выхоўваўся высокі маральны дух савецкіх воінаў. У гэтым сэнсе работа А. Марыкса блізкая па змесце да кампазіцый рускага мастака Я. Лансерэ, які ў перыяд Вялікай Айчыннай вайны звярнуўся да падзей 1812 г. Дэкаратыўныя пано цікавыя па кампазіцыйнай пабудове і яркай, вобразнай характарыстыцы часу. Поспеху гэтых твораў у немалой ступені садзейнічала добрае веданне аўтарам айчыннай гісторыі, адзення, прадметаў узбраення і быту.

Вялікага эмацыянальнага напалу дасягае беларускі жывапіс ужо пасля вызвалення тэрыторыі рэспублікі ад нямецка-фашысцкіх захопнікаў. У самым канцы вайны, у 1945 г., мастак-партызан С. Раманаў напісаў невялікае палатно «У пошуках сына», якое ўсхвалявала беларускіх гледачоў трагізмам паказанага ў ім моманту.

У карціне адлюстраваны трагічны лёс савецкіх ваеннапалонных, якія аказаліся ў фашысцкіх лагерах. Галодныя, змучаныя, даведзеныя да адчаю людзі кідаюцца да калючага дроту за працягнутым кавалачкам хлеба і тут жа гінуць ад куль ахоўнікаў. Адчуванне трагізму мастак дасягае за кошт выразнага і дакладнага малюнка, здольнага перадаць самыя тонкія нюансы чалавечых па-

2. З. Паўлоўскі. Партрэт мастака А. Мазалёва. 1945. ДММ БССР

чуццяў, хоць у каларыце карціны значных мастацкіх знаходак не назіраецца.

Значнае месца ў жывапісе перыяду Вялікай Айчыннай вайны займаў партрэт. Вайна нарадзіла шмат герояў. І кожны жывапісец лічыў сваім абавязкам адлюстраваць гераізм савецкіх людзей.

Асаблівасць жывапіснага партрэта разглядаемага перыяду — ясна выяўленая тэматычная накіраванасць. Часам цяжка правесці мяжу паміж партрэтам і тэматычнай карцінай. Характэрным у гэтых адносінах з'яўляюцца жывапісныя палотны У. Хрусталёва, Ф. Мадорава, Я. Зайцава і інш.

«Партрэт беларускага партызана М. І. Шашко» (1943) Ф. Мадорава выходзіць далёка за рамкі простага фіксавання твару чалавека. У карціне створаны вобраз мужнага, валявога барацьбіта, аднаго з прадстаўнікоў гераічнага беларускага народа, які не скарыўся перад захопнікамі.

М. І. Шашко паказаны ў час гутаркі за кубкам чаю. Яго свабодна пасаджаная фігура сведчыць аб стойкасці характару гэтага чалавека. З-пад ссунутых густых броваў пільна глядзяць вялікія чорныя вочы. Упартая зморшчына паміж бровамі і арліны, крыху завостраны нос гавораць аб перажытым. І як бы ў пацвярджэнне гэтага з-пад расшпіленага паўкажушка партызана відаць крайчык баявога медаля, атрыманага ім за баявыя подзвігі. Ва ўсёй яго постаці, павароце галавы адчуваецца ўласная годнасць.

Жывапісна-пластычнае вырашэнне партрэта пераконвае прадуманасцю вобразных сродкаў. Партрэт добра скампанаваны. Ад твару, размешчанага ў правым верхнім кутку, позірк міжволі пераводзіцца на руку, якой ён абапіраецца на тоўстую сукаватую палку з падзетай на яе шапкай-вушанкай. Гэта на першы погляд неістотная дэталь гаворыць аб звычцы да паходнага, поўнага трывог жыцця, калі асабліва неабходны сабранасць і падцягнутасць. Твар добра мадэліраваны. Сівую бараду адцяняе чорны паўкажушак, напісаны свабодным шырокім мазком.

З. Ф. Мадораў.
Партрэт В. І. Казлова.
1944. ДММ БССР

Трэба адзначыць, што ў работах, створаных у час вайны, Ф. Мадораў некалькі адышоў ад сваёй звыклай, крыху сухаватай манеры пісьма, якую можна назіраць у творах больш ранняга перыяду. Пэндзаль жывапісца стаў больш дакладным і ўпэўненым.

Не менш цікавы і «Партрэт дзеда Талаша», напісаны ў тым жа 1943 г. З імем дзеда Талаша звязана не адна баявая старонка партызанскага летапісу Беларусі. Гэты стогадовы чалавек пакрыў сваё імя нязгаснай славай яшчэ ў барацьбе з белапаля-

камі. І ў гады Вялікай Айчыннай вайны ён зноў узяўся за зброю, каб абараняць родную Беларусь.

Быццам падкрэсліваючы гэту думку, жывапісец паказаў старога партызана ўвешаным баявой партызанскай зброяй. Дзед Талаш аперазаны патроннымі стужкамі, на грудзях у яго аўтамат, ля пояса гранаты. Мноства баявой амуніцыі некалькі адцягвае ўвагу ад твару партрэтаванага, які мог бы выглядаць пераканаўча і ў больш сціплай экіпіроўцы.

Ф. Мадораву належыць некалькі цікавых партрэтаў партызанскіх важакоў, баявых камандзіраў. М. П Шмыроў (бацька Мінай) прадстаўлены чалавекам непахіснай волі, якога не зламалі ніякія ўдары лёсу (вядома, што ўсю сям'ю Шмырова па-зверску знішчылі фашысты), спакойным і ўраўнаважаным. Яго валявы, сабраны твар запамінаецца з першага погляду. Гледзячы на гэты партрэт, верыш у веліч і сілу народа, прадстаўніком якога з'яўляецца бацька Мінай.

Упэўненасцю і аптымізмам вее ад партрэтаў Героя Савецкага Саюза генерал-маёра А. Я. Кляшчова, В. І. Казлова і інш. Кожны вобраз надзелены індывідуальнымі рысамі. Індывідуалізацыя прасочваецца не толькі ў вобразнай характарыстыцы, але і ў сродках жывапіснага ўвасаблення. Сярод групавых партрэтаў Ф. Мадорава вылучаецца работа «У штабе партызанскага руху» (1945).

Подзвігі юных герояў — Марата Казея, Зіны Партновай, Зоі Касмадзям'янскай і многіх іншых юнакоў і дзяўчат, якія аддалі свае маладыя жыцці за Савецкую Радзіму, натхнілі беларускіх жывапісцаў на стварэнне партрэтаў юных партызан. Я. Зайцаў піша «Партрэт юнага партызана», П. Гаўрыленка — «Партрэт хлопчыка-партызана», Я. Красоўскі — таксама «Партрэт юнага партызана» (усе 1943 г.). Названыя творы не раўназ... іх жывапісна-пластычных якасцях. У Я. Зайцава — гэта рамантычна прыўзняты, усхваляваны юнак, для якога жыццё — барацьба, поўная трывог і нечаканасцей; у Я. Красоўскага ён больш спакойны, ураўнаважаны: з-пад насупленых броваў глядзяць не па-дзіцячаму сур'ёзныя блакітныя вочы. Добрае ўвогуле ўражанне ад партрэта некалькі псуе слабы малюнак.

У партрэце партызанкі Ніны Хахалінай (1943) З. Паўлоўскі імкнуўся падкрэсліць тыповыя рысы нашай моладзі: непахіснасць, розум, баявы запал. І гэта ў некаторай ступені ўдалося жывапісцу. Аднак уражанне ад партрэта зніжае схематычнасць кампазіцыі, якая ператварылася ў свайго роду штамп: энергічны паварот галавы, накінуты на плечы расшпілены паўкажушак, з-пад якога відаць баявыя ўзнагароды, сталі традыцыйнымі атрыбутамі, што пераходзяць з карціны ў карціну.

Несумненную каштоўнасць для гісторыі беларускага выяўленчага мастацтва ўяўляюць партрэты партызан, выкананыя мастаком-партызанам У. Сухаверхавым у тэхніцы акварэлі. У далейшым яны паслужылі зыходным матэрыялам для стварэння вобразаў народных мсціўцаў у яго вядомым жывапісным палатне «За родную Беларусь» (1948).

Сярод акварэляў У. Сухаверхава найбольш «спелыя» партрэты камандзіра партызанскага атрада «Слава» В. Галіцкага і партызана Б. Пятроўскага.

Як вядома, тэхніка акварэлі патрабуе ўпэўненага, трывалага малюнка і віртуознай манеры выканання, іменна ад гэтага залежыць сакавітасць жывапісу. Не зніжаючы жывапісных якасцей акварэлі, У. Сухаверхаў захаваў характар і індывідуальную характарыстыку партрэтаваных. Яго героі вельмі розныя. Калі Б. Пятроўскі парывісты, мэтанакіраваны, поўны юнацкай энергіі, то Галіцкі больш спакойны, развaж-

4. Я. Зайцаў. Партрэт народнай артысткі БССР А. В. Нікалаевай. 1943. ДММ БССР

ліві, крыху засяроджаны. У той жа час гэтых людзей аб'ядноўвае штосьці агульнае: гэта прачытваецца ў паглядзе, манеры трымацца, ва ўсім духоўным абліччы.

Акрамя твораў на ваенную тэму на выстаўцы, прысвечанай 25-годдзю БССР, былі прадстаўлены і партрэты іншага плана, якія сваёй тэматычнай накіраванасцю некалькі адрозніваюцца ад большасці экспанатаў. Размова ідзе аб партрэтах прадстаўнікоў беларускай інтэлігенцыі — народных артыстаў БССР А. В. Нікалаевай, З. А. Васільевай, Г. П. Глебава, пісьменнікаў П. Ф. Глебкі, Кузьмы Чорнага і інш. Сам факт з'яўлення гэтых партрэтаў ва ўмовах жорсткай вайны сведчыў аб незнішчальнасці духоўнай культуры беларускага народа, аб яго палымяным імкненні захаваць усё тое, што было набыта ў гады мірнай працы.

Суровасць абстаноўкі, у якой ствараліся гэтыя партрэты, наклала адбітак на характар і трактоўку вобразаў, але псіхалагічная выразнасць ад гэтага не зніжалася. Зеленавата-чорныя тоны надаюць напружанасць агульнаму каларыту і перадаюць настрой часу. Партрэт балерыны А. В. Нікалаевай (1943) напісаны Я. Зайцавым шырока і ярка. Багацце каларыстычных адценняў, тонкія пераходы халодных і цёплых тонаў ствараюць выключна жывапісную тканіну ўсяго твора. Свабодна мадэліраваныя ажурныя драпіроўкі надаюць партрэту незвычайную лёгкасць. Выразныя чорныя вочы і валасы кантрастуюць з белізной фаты і сукенкі, удала спалучаючыся з насычаным вішнёвым фонам. Партрэт добра скампанаваны. Балерына адпачывае пасля напружанай, цяжкай працы. Яна ў знямозе апусціла стомленыя, упрыгожаныя каштоўнасцямі рукі. Ад яе аблічча вее спакоем і цеплынёй.

Тонкі адухоўлены вобраз народнай артысткі БССР З. А. Васільевай (1943) стварыў І. Ахрэмчык. У паясным партрэце мастак перадаў напружанасць гістарычнага моманту праз эмацыянальны стан і псіхалогію канкрэтнага персанажа. Ахрэмчык бачыць у сваёй гераіні мужнасць, што дапамагае ёй напружана

5. І. Ахрэмчык. Партрэт народнай артысткі БССР З. А. Васільевай. 1943. ДММ БССР

творча працаваць у суровыя ваенныя гады. Апранутая ў строгую цёмна-карычневую сукенку з прышпіленай да грудзей блякла-ружовай кветкай, Васільева сядзіць, некалькі схіліўшы галаву ў капелюшы, прыгожа склаўшы адна на адну рукі з тонкімі доўгімі пальцамі. Яшчэ малады, але ўжо стомлены цяжкасцямі жыццёвых выпрабаванняў твар, востры пагляд вачэй гарманічна суадносяцца з каляровымі кантрастамі ў адлюстраванні аксесуараў партрэта.

«Партрэт народнай артысткі СССР Л. П. Александроўскай» (1943), вытрыманы ў рэалістычнай

манеры, ярка адлюстроўвае канкрэтны, псіхалагічна акрэслены характар выбранай натуры. Як і ў іншых партрэтах І. Ахрэмчыка, тут моцна адчуваецца шчырая сімпатыя мастака да сваёй мадэлі, глыбокае разуменне яе псіхалогіі.

Не менш цікавы і жывапісны партрэт народнага артыста БССР Г. П. Глебава. Акцёр камедыйнага плана адлюстраваны строга, стрымана. З-пад апушчаных густых броваў уважліва глядзяць сур'ёзныя шэрыя вочы. Умелае мадэліраванне формы ў спалучэнні з псіхалагічнай выразнасцю вобраза ставіць гэты партрэт у лік лепшых жывапісных работ, створаных у гады вайны.

Знаходзячыся ў эвакуацыі, удалечыні ад Радзімы, беларускія жывапісцы-**пейзажысты** былі пазбаўлены той плённай глебы, якая жывіла іх творчае ўяўленне. Тым не менш ужо на выстаўцы 1944 г. з'явілася некалькі пейзажаў, якія звярнулі на сябе ўвагу маскоўскага гледача. Гэта карціны старэйшага майстра пейзажа, ураджэнца Беларусі В. Бялыніцкага-Бірулі («Вясной павеяла», «Прыцемкі юнага мая», «Сляды зімы» і інш.), а таксама мастакоў-беларусаў, напісаныя ў эвакуацыі: «Перад бурай» Я. Красоўскага, «На рацэ Об» П. Гаўрыленкі, «Коксахім. Кемерава» У. Кудрэвіча, «Узбекскі дворык», «Раніца» і «Кішлак» В. Цвіркі і інш.

Пазней, калі юбілейная выстаўка была перанесена ў сталіцу вызваленай Беларусі, яна папоўнілася работамі мастакоў, якія знаходзіліся на акупіраванай тэрыторыі,— М. Дучыца («Лес у Сляпянцы», «Эцюд»), М. Даўгялы («Лагойск», «Пейзаж»), Б. Звінагродскага («Куток парка»), А. Шыбнёва («Над Свіслаччу», «Плошча Свабоды»), Я. Ціхановіча («Эцюд») і інш.

Большасць з названых работ — беглыя замалёўкі, эцюды, і толькі нямногія вылучаліся закончанасцю жывапіснага вобраза. Сярод іх пейзажы В. Бялыніцкага-Бірулі, напоўненыя вялікім пачуццём Радзімы, якія неслі ў сабе той неабходны зарад бадзёрасці і аптымізму, які быў так неабходны савецкім людзям. Сіла і дзейснасць пейзажаў Бялыніцкага-Бірулі, як нам здаецца, заключаецца ў своеасаблівым бачанні мастаком роднай прыроды. «У аснове таленту пейзажыста заўсёды ляжыць шчырая любоў да прыроды,— тлумачыў сам мастак сутнасць творчасці пейзажыста.— Зразумець, адчуць прыроду, падслухаць яе размову не ўсім дадзена... Прырода абуджае ў чалавеку розныя па свайму характару пачуцці і перажыванні. Розныя станы ў жыцці яе па-рознаму адклікаюцца ў душы» [1].

Гэтыя словы поўнасцю характарызуюць творчае крэда В. Бялыніцкага-Бірулі, якое ён нязменна праводзіў у жыццё. У ваенныя гады жывапісец асабліва ўважліва прыслухоўваўся да голасу прыроды, да голасу вызваленай ад ворага зямлі. У яго душы нараджалася радаснае пачуццё, якое вылівалася ў цудоўныя пейзажы. Паэтычныя, дакладныя назвы, якія даваў жывапісец сваім творам, з вычарпальнай паўнатой характарызавалі ідэю твора — яго пачуццё ад выгляду вольнай роднай зямлі.

«Вясной павеяла»... З-пад расталага месцамі снегу нясмела прабіваецца маладая зеляніна. Тоненькія пругкія бярозкі ціха шумяць, раскачваючыся пад парывамі халоднага, веснавога ветру. Па небе бягуць рэдкія кучавыя воблакі, ствараючы ля гарызонта суцэльную белую заслону. Прырода абуджаецца да жыцця...

Аб пейзажах В. Бялыніцкага-Бірулі гаварылася і пісалася шмат, і цяжка што-небудзь дабавіць да той

---

[1] Бялыницкий-Бируля В. Из записок художника // Мастера советского искусства о пейзаже. М., 1963. С. 35.

высокай ацэнкі, якую далі гэтым работам мастацтвазнаўцы і мастакі. Неабходна падкрэсліць, што пейзажы, створаныя жывапісцам у перыяд вайны, носяць асабліва эмацыянальна-выразны характар, таму што напісаны ў перыяд найвышэйшага напружання духоўных і маральных сіл народа.

Многія пейзажы беларускіх мастакоў, створаныя ў ваенны час, страчаны. У каталогах выставак захаваліся толькі чорна-белыя здымкі, па якіх цяжка меркаваць аб колеравай пабудове карцін. Але і гэтыя скупыя матэрыялы даюць магчымасць уявіць характар ваеннага пейзажа. Тыповы ў дадзеным выпадку пейзаж У. Кудрэвіча «Коксахім. Кемерава», напісаны ў Кузбасе... Высока да неба ўзняліся гіганцкія трубы мартэнаўскіх печаў. Паветра напоена металічным гулам. Быццам вялізныя яшчары, снуюць паміж заводскіх пабудоў ваганеткі, напоўненыя каменным вугалем. Ва ўсім угадваецца суровы поступ вайны.

Калі параўноўваеш даваенныя пейзажы У. Кудрэвіча з іх ціхім, мірным шапаценнем каласоў на калгасных палях і спакойным, велічным гулам зялёных беларускіх дуброў з карцінамі, створанымі ў гады вайны, няцяжка заўважыць, як непазнавальна змянілася творчасць мастака. Спакойны, крыху рацыяналістычны падыход да адлюстравання прыроды саступіў месца актыўнаму мастацкаму пазнанню і сцвярджэнню.

Суровасць ваеннага часу добра перададзена і ў гуашы Л. Лейтмана «Зіма» (1942), і ў аднайменнай акварэлі Б. Малкіна (1944). Кампазіцыйны матыў у гэтых творах аднолькавы: занесеная снегам ускраіна невялікага тылавога горада. На вуліцах ціха і пустынна. Усё жывое як быццам вымерла. Толькі дзе-нідзе з-пад снегу тырчаць рэшткі разабраных на дровы платоў ды з адзінокіх труб сіратліва віецца дымок. Падобныя матывы былі тыповымі.

Падсумоўваючы сказанае аб творчасці беларускіх жывапісцаў у гады вайны, трэба адзначыць, што, нягледзячы на вялікія цяжкасці, яны ў меру сваіх сіл і магчымасцей працягвалі працаваць, ствараючы новыя творы, прысвечаныя суровым і гераічным дням. Многія жывапісныя палотны адзначаны высокім грамадзянскім пафасам, імкненнем унесці рэальны ўклад у справу перамогі над ворагам. У гэтыя гады фарміраваліся не толькі многія творчыя індывідуальнасці, але і тыя агульныя рысы мастацтва, якія сталі пераважнымі ў пасляваенным жывапісе.

* * *

У гады вайны надзвычай актывізавалася грамадская роля тэатра. Мастакі-дэкаратары ў рабоце над афармленнем спектакляў на гераічную тэматыку імкнуліся перш за ўсё ўзбагаціць адпаведныя яго формы, каб найбольш яскрава паказаць гераіку барацьбы савецкіх людзей супраць нямецка-фашысцкіх захопнікаў, суровую праўду ваеннага часу, зрабіць больш дзейснымі зрокавыя вобразы спектакля: зруйнаваныя гарады і палаючыя вёскі, ваенныя штабы і франтавыя акопы, векавыя лясы і партызанскія зямлянкі, абпаленыя вайной дрэвы і турэмныя сутарэнні. І ў кожным вобразе вялікі боль за сваю Радзіму, глыбокая нянавісць да ворага, вера ў сілу свайго народа.

У дэкарацыях да новага спектакля «Хлопец з нашага горада» К. Сіманава, якім разам з «Партызанамі» К. Крапівы адкрыў свой першы ваенны сезон БДТ-1 у Томску, І. Ушакоў стварыў светлы, сонечны настрой для паказу моладзі, выхаванай сацыялістычным ладам, здольнай на гераічныя ўчынкі. Надзвычай выразна быў вырашаны бой на Халхін-Го-

ле, які ўспрымаўся гледачом як падзея Вялікай Айчыннай вайны.

У афармленні спектакля «Фронт» А. Карнейчука, які быў ажыццёўлены да 25-годдзя Вялікага Кастрычніка, І. Ушакоў з асаблівай дакладнасцю імкнуўся стварыць такую атмасферу і такое асяроддзе, каб найбольш поўна раскрыць характар герояў. Гэта добра відаць у рашэнні кабінета Івана Горлава і паходнага штаба Вогнева. У першым кідаецца ў вочы парадная ўрачыстасць, дыхтоўнасць абсталявання. Цэнтр пакоя займаў пісьмовы стол з масіўным бронзавым чарнільным прыборам з коннай скульптурай і старадаўнімі гарматамі. Побач з уваходнымі дзвярмі віселі генеральскі шынель і шапка гаспадара кабінета. На сцяне велізарная карта. Праз замёрзлае вялікае акно лілося дзённае святло. Ва ўсім парадак і спакой, што вельмі стасавалася да характару Івана Горлава.

Зусім іншае ўражанне пакідаў паходны штаб Вогнева. Гэта невялікая кватэра пры школе. Тут зусім нядаўна гаспадарылі гітлераўцы, аб чым сведчаць і разбітае акно, і шматкі фіранак, і напаўрасчыненыя дзверцы шафы. Глядач адразу ж адчуваў атмасферу франтавой абстаноўкі. Пра тое, што тут размясціўся штаб камандарма, гаварыла вялікая карта. Неабсталяванасць пакоя не бянтэжыць гаспадара. Ды ён і не збіраецца тут доўга затрымлівацца. А для аператыўнай работы гэтага невялікага пакоя было дастаткова.

Прыём кантрасту, выкарыстаны ў афармленні, добра падрыхтоўваў гледача да ўспрыняцця характараў галоўных дзеючых асоб спектакля — Горлава і Вогнева.

Глыбокай праўды дасягнуў І. Ушакоў у паказе франтавой абстаноўкі. Заснежанае поле, прарэзанае ламанымі траншэямі, падбітая гармата, нахілены тэлеграфны слуп з абарванымі правадамі, адбітыя вершаліны дрэў на фоне нізкага неба гаварылі аб напружанасці падзей. «Дэкарацыі дапамагалі стварыць патрэбны настрой карціне, што папярэднічала гераічнай барацьбе артылерыстаў Сяргея Горлава, якія кідаліся з мінамі пад нямецкія танкі» [2].

Размову аб цяжкіх ваенных гадах мастак І. Ушакоў працягвае ў спектаклях «Палешукі» Я. Рамановіча і «Заложнікі» А. Маўзона. Калі ў афармленні першага, выкарыстоўваючы кантраст, мастак паказвае хараство сонечных бярозавых узлескаў, спакойных палескіх рэк, густой зеляніны вербаў, што схіліліся над воднай гладдзю, падкрэслівае трагедыю гібелі гэтага хараства, калі ў яго ўрываецца вайна, то ў другім няма паступовай падрыхтоўкі гледача да жахаў вайны. Трывожнасць атмасферы адчуваецца ўжо з першай карціны. Хата, дзе жывуць дзеці Міная, змяняецца напружанай атмасферай партызанскага лесу, змрочная турэмная камера — краявідамі пакутлівай беларускай зямлі. Асноўная думка спектакля — помсціць фашыстам за здзекі і пакуты, за смерць дзяцей прагучала ў фінале, дзе мастак выкарыстаў жывапіснае пано. Велізарныя клубы чорнага дыму і палыхаючага агню закрывалі ўвесь партал. На першым плане жанчынамаці. Ва ўсёй яе постаці, выразе твару, парывістым руху рукі дэкаратар паказвае нянавісць да ворага і прызыў да барацьбы за вызваленне роднай зямлі ад чорнай навалы.

Цікавыя знаходкі прадэманстраваў мастак З. Сірвінт у афармленні спектакля «Рускія людзі» (1943) К. Сіманава ў БДТ-1. Спектакль трактаваўся як гераічная драма, у якой раскрывалася глыбокая вера савецкага чалавека ў сілу народа, вера ў перамогу. Гэту думку мастак праносіць праз увесь спектакль, выкарыстоўваючы суперзаслону «з тры-

---

[2] Барышев Г. Иван Михайлович Ушаков. Мн., 1959. С. 14.

ма вінтовачнымі штыкамі, да якіх прымацаваны чырвоныя сцягі. Штыкі звернуты ў напрамку чорных клубоў дыму ад пажарышчаў. Гэты малюнак, з аднаго боку, выклікаў трывожны настрой за лёс Радзімы, а з другога — сімвалізаваў магутнасць і непераможнасць нашай арміі»[3]. Суперзаслона стала лейтматывам усяго спектакля. І калі ў фінале на фоне штыкоў абвяшчаўся спіс закатаваных савецкіх людзей і клятва воінаў помсціць фашыстам, суперзаслона падкрэслівала і ўзмацняла жорсткасць барацьбы супраць фашызму.

Глыбокай праўды ў паказе атмасферы вайны дасягае А. Марыкс у афармленні спектакляў БДТ-2, сярод якіх «Фронт» А. Карнейчука, «Нашэсце» Л. Лявонава, «Проба агнём» К. Крапівы (1943). І ў кожным мастак умее знайсці самае галоўнае, адчуць характар падзей, самі абставіны, у якіх дзейнічаюць героі спектакляў. Перад гледачом праходзілі шматлікія пакоі і турэмныя сутарэнні, партызанскія зямлянкі і могілкі нямецкіх карнікаў, франтавыя бліндажы і зраненыя вайной дрэвы. Скупымі сродкамі мастак дасягае вялікай выразнасці ў паказе суровай праўды вайны.

Рэалістычную яснасць, вобразную выразнасць, даходлівасць выяўленчых сродкаў прадэманстраваў мастак С. Нікалаеў у дэкарацыях да оперы «Алеся» Я. Цікоцкага (1944), якой адкрыў свой першы сезон у вызваленым Мінску Тэатр оперы і балета. Эскізы, падрыхтаваныя ў эвакуацыі, прыйшлося поўнасцю перарабіць. Мастак сам бачыў сляды фашысцкага разбою на беларускай зямлі: зруйнаваны горад, спаленыя вёскі, узарваныя масты, параненыя дрэвы. Вось чаму лейтматывам усяго спектакля С. Нікалаеў выбірае палыхаючае неба і чорныя клубы дыму, якія падкрэслівалі трагедыю страшнай навалы, што пракацілася па ўсёй беларускай зямлі.

Сялянская вуліца з палыхаючым сельсаветам, які рушыўся ад выбуху гарматы, змянялася ўзлескам каля чыгуначнага моста, партызанскі лес з векавымі дрэвамі — сялянскім падворкам, дзе гаспадараць фашысты. І ў кожнай карціне знойдзена самае галоўнае, што характарызавала падзеі, якія адбываліся зусім нядаўна тут, на беларускай зямлі. Упершыню мастаку не давялося працаваць над стварэннем эскізаў касцюмаў для хору — большасць з яго ўдзельнікаў былі партызанамі і на спектакль яны прыйшлі ў сваіх кажушках і ватоўках, у якіх хадзілі на баявыя заданні. Праўда жыцця станавілася праўдай мастацтва.

Побач са спектаклямі на ваенную тэматыку тэатры часам звярталіся да класікі і лепшых твораў беларускіх аўтараў, што дапамагала пашыраць творчы дыяпазон мастакам-дэкаратарам. Над афармленнем спектакля «Позняе каханне» А. Астроўскага (1943) і «Паўлінка» Я. Купалы працаваў Б. Малкін. Асабліва ўдалыя дэкарацыі і касцюмы былі створаны для «Паўлінкі». Спектакль атрымаўся яркі, відовішчны, прасякнуты духам народнасці. І ў гэтым значная заслуга мастака, які ў аздабленні сялянскай хаты шырока выкарыстаў беларускую мастацкую архітэктурную разьбу, вышыўку, посцілкі, нацыянальныя касцюмы, прадметы народнага побыту.

Пасля ваенных пейзажаў, стрыманых і суровых, разбурэнняў і папялішчаў у дэкарацыях да оперы «Кармэн» Ж. Бізэ (1945) С. Нікалаеў спрабуе знайсці новыя сродкі выразнасці, каб увасобіць асляпляльную яркасць музычнай палітры кампазітара. Бляск і зіхаценне нацыянальных касцюмаў сонечнай Севільі арганічна дапасоўваліся да агульнай колеравай гамы спектакля. Мастак

---

[3] Гісторыя беларускага тэатра: У 3 т. Мн., ков. Мн., 1959. С. 14.

тут дасягае значнай дынамікі. Пачынаючы з першага акта, падзеі якога адбываюцца ўдзень, каларыт кожнага наступнага паступова ўзмацняецца, а своеасаблівае выкарыстанне карункавых партальных заслон з цяжкімі кутасамі, іспанскімі ўзорамі ў выглядзе мантылы робіць афармленне цэласным, падкрэсліваючы трагічную развязку падзей.

Такім чынам, дэкарацыйнае мастацтва ў гады Вялікай Айчыннай вайны развівалася ў русле савецкага мастацтва, узбагачаючы лепшыя традыцыі даваеннага перыяду.

ГРАФІКА

Як і заўсёды ў перыяды вялікіх сацыяльных змен і зрухаў у жыцці грамадства, у гады Вялікай Айчыннай вайны найбольшае развіццё атрымалі публіцыстычныя віды мастацтва. У гэты суровы час да іх звяртаюцца не толькі мастакі-графікі, але і жывапісцы, скульптары, дэкаратары, прадстаўнікі ўсіх відаў і жанраў выяўленчай творчасці. Плакаты і карыкатуры беларускіх мастакоў змяшчаюцца на старонках цэнтральных, франтавых і армейскіх газет, у падпольным друку, агітацыйных лістоўках.

У самым пачатку вайны па ініцыятыве ЦК Кампартыі Беларусі пры штабе Цэнтральнага фронта, які знаходзіўся ў Гомелі, пачало выходзіць сатырычнае выданне (яго называюць «плакат-газета», «часопіс») «Раздавім фашысцкую гадзіну». Першымі мастакамі ў ім працавалі В. Букаты, А. Шаўчэнка і Б. Звінагродскі.

У канцы жніўня 1941 г. работнікі рэдакцыі і мастакі пакінулі Гомель, да якога набліжаліся фашысты. Рухаючыся разам з войскамі, яны працавалі ў непасрэднай блізкасці ад перадавой. Фармат, тыраж, колькасць старонак і колераў выдання залежалі ад тых умоў і абставін, у якіх выходзіў кожны наступны нумар. Часцей за ўсё выкарыстоўвалі два-тры колеры (чырвоны, чорны, сіні), але былі і нумары, надрукаваныя адным чорным. Спачатку часопіс друкаваўся на рускай мове, а з 32-га нумара — па беларускай.

У канцы 1942 г. часопіс «Раздавім фашысцкую гадзіну» становіцца самастойным органам ЦК КП(б)Б і выдаецца ў Маскве [4]. У той час у часопісе актыўна супрацоўнічалі беларускія пісьменнікі і паэты К. Чорны, П. Глебка, А. Астрэйка, А. Бялевіч, М. Лужанін, П. Броўка і інш.; карыкатурысты В. Букаты, Д. Красільнікаў, Л. Бойка; у Маскве да іх далучыліся вядомыя маскоўскія і ленінградскія графікі Л. Брадаты, Д. Дубінскі, Г. Вальк. Нярэдка друкаваліся і карыкатуры Кукрыніксаў, В. Гараева, Б. Яфімава і іншых мастакоў.

На старонках выдання вялікае месца займалі плакат і палітычная карыкатура, якія вызначалі яго напрамак і вонкавы выгляд. Карыкатура дамінавала. Тэматыка сатырычных малюнкаў была досыць разнастайнай. Мастакі-карыкатурысты высмейвалі верхаводаў трэцяга рэйха, выкрывалі сапраўдны твар фашысцкіх важакоў.

Паводле структуры, кампазіцыйнага і стылістычнага ладу, першы малюнак, змешчаны на старонках выдання «Раздавім фашысцкую гадзіну», з'яўляецца плакатам. Цэнтральнае месца ліста займаюць сімвалічныя вобразы савецкага воіна, рабочага і селяніна, якія знішчаюць фашысцкую пачвару з галовамі Гітлера, Герынга і Гебельса. Унізе тэкст: «Савецкія волаты — чырвонаармеец, рабочы і селянін! Раздавіце фашысцкую пачвару!» Аўтарам малюнка быў ураджэнец Гомеля В. Букаты, чыё

[4] У 1943 г. рэдактарам часопіса прызначаецца К. Крапіва (спачатку быў М. Чавускі).

кароткае, але гераічнае жыццё і творчасць непарыўна звязаны з плакатам-газетай [5].

Пачынаючы з другога нумара, змест і вонкавае афармленне выдання «Раздавім фашысцкую гадзіну» мяняецца. Цяпер у ім пераважаюць карыкатуры. Іх тэкставая аснова нярэдка мае характар верша-лозунга або закліку. Вялікай разнастайнасцю вылучаюцца выяўленча-мастацкія сродкі антыфашысцкіх карыкатур. Для выкрыцця гітлераўскіх верхаводаў і іх памагатаяў мастакі выкарыстоўвалі гіпербалу і гратэск, сімвал і алегорыю. У кампазіцыйнай пабудове карыкатурысты часта звярталіся да выяўленчага апавядання: карыкатуры складаліся з некалькіх малюнкаў, якія паслядоўна раскрывалі сюжэт.

Значнае месца на старонках выдання «Раздавім фашысцкую гадзіну» займалі карыкатуры, накіраваныя супраць Гітлера. Беларускія мастакі знаходзілі самыя нечаканыя і разнастайныя выяўленчыя сродкі для выкрыцця ганарыстага маньяка. Асабліва вострымі былі яго сатырычныя партрэты. Характэрны прыклад — карыкатура Г. Валька «Картка да крымінальнай справы» [6]. Спецыфічнымі сродкамі карыкатуры мастак стварае сатырычны партрэт Гітлера, падае яго нібы праз павелічальнае шкло. Камічны эфект дасягаецца сродкамі вострай мастацкай гіпербалы.

Адным з самых таленавітых карыкатурыстаў плаката-газеты быў гомельскі мастак В. Букаты. Вядомы савецкі карыкатурыст Л. Брадаты назваў яго «беларускім Дам'е». Высока ацэньвалі творы Букатага і Кукрыніксы. Працуючы ў сааўтарстве з пісьменнікамі, В. Букаты стварыў значную колькасць твораў, якія з'яўляюцца ўзорамі публіцыстычнага таленту, мастакоўскага тэмпераменту, вострай сатыры. Акрамя плаката-газеты «Раздавім фашысцкую гадзіну», яго карыкатуры змяшчаліся ў часопісе «Франтавы гумар», газеце «Савецкая Беларусь» і іншых выданнях.

6. Вокладка сатырычнага лістка «Партызанская дубінка». 1942. ДММ БССР

Многія малюнкі ён падпісваў сваімі вершамі. У суровых, эмацыянальна пададзеных вобразах савецкіх людзей, у гратэскавых выявах ворагаў угадваецца мастак з незвычайным тэмпераментам і творчым уяўленнем [7].

[5] Пра творчасць Віталя Букатага гл.: Чавускі М. Фарбамі гневу. Мн., 1975.
[6] Раздавім фашысцкую гадзіну. № 116.

[7] Работа ў сатырычным часопісе не задавальняла В. Букатага. Неўзабаве таленавіты юнак становіцца народным мсціўцам. У сакавіку 1943 г., выконваючы баявое заданне, В. Букаты па-геройску загінуў у Чачэрскім раёне Гомельскай вобласці.

Для творчай манеры карыкатурыста Д. Красільнікава ўласцівы натуральнасць і свабода графічнага выканання, лёгкасць і прыгажосць ліній, злабадзённасць. Характэрная ў гэтых адносінах карыкатура «Вясна на Днястры» [8], дзе мастак здзекуецца з сумнага канца верхаводаў гітлераўскай імперыі. Ледаход сімвалізуе наступленне Чырвонай Арміі. Апчацінілася штыкамі велізарнае сонца. Дрыжаць ад страху маленькія фігуркі Гітлера і Герынга. Выразная кампазіцыя, адметны малюнак, майстэрскае выкарыстанне гіпербалы — характэрныя рысы гэтай карыкатуры.

Значнае месца займала публіцыстычная графіка і на старонках сатырычнага лістка «Партызанская дубінка», які пачаў выходзіць у сакавіку 1942 г. Тут друкавалі свае малюнкі Я. Красоўскі, Б. Малкін, І. Ахрэмчык, Я. Зайцаў. Паводле майстэрства, вылучаліся карыкатуры М. Філіповіча, напрыклад «Ого-го, каза», змешчаная ў 1-м нумары.

Шырока прадстаўлена беларуская сатырычная графіка і ў партызанскіх рукапісных выданнях. Нягледзячы на тое што ў партызанскіх атрадах не было цынкаграфіі, знаходзіліся ўмельцы, якія рабілі клішэ самі: рэзалі гравюры на лінолеуме, на гуме і нават на бярозавай кары. Творы, зробленыя рукамі самадзейных мастакоў, уражваюць вастрынёй зместу, багаццем фантазіі, палымянасцю.

У Беларусі амаль не было такога партызанскага атрада ці брыгады, дзе б не выпускаліся рукапісныя або друкаваныя газеты ці часопісы. Толькі ў партызанскіх атрадах Магілёўскай вобласці выходзілі дзесяткі часопісаў, у якіх змяшчаліся плакаты, карыкатуры, ілюстрацыі і жанравыя замалёўкі партызанскіх мастакоў. Часопісы «За Радзіму», «Голас партызан», «Чапаевец», «На штурм ворага», «Чырвоны партызан» і іншыя [9] цікава афармляліся і ілюстраваліся. Абавязковым жанрам у іх была карыкатура. Большасць стваральнікаў карыкатур былі самадзейнымі мастакамі. Спецыяльную падрыхтоўку мелі М. Абрыньба, С. Раманаў, М. Гуціеў, У. Сухаверхаў, В. Грамыка і некаторыя іншыя. Пазней многія з іх сталі вядомымі майстрамі выяўленчага мастацтва.

Сатырычная графіка партызанскіх карыкатурыстаў заслугоўвае далейшага спецыяльнага вывучэння. Спатрэбіцца не адна праца, каб усебакова прааналізаваць творы, якія знаходзяцца ў музеях Мінска, Гомеля, Брэста, Пінска, Рэчыцы, Магілёва і іншых гарадоў. Самадзейныя партызанскія мастакі працавалі без разліку на вечнасць. Трывожнае лясное жыццё з бясконцымі баямі і паходамі мала спрыяла таму, каб беражліва захоўваць нават самыя каштоўныя ў мастацкіх адносінах работы. Таму шмат твораў партызанскага выяўленчага мастацтва загінула. Але і тыя, што захаваліся, сведчаць пра таленавітасць і невынішчальны творчы дух народа, дасціпнасць і талент мастакоў-партызан.

Па спосабу выканання і некаторых асаблівасцях выяўленча-пластычных сродкаў партызанская карыкатура дзеліцца ў асноўным на дзве групы: сатырычныя малюнкі, зробленыя ад рукі, і друкаваныя карыкатуры. Выяўленчымі матэрыяламі для першых служылі звычайна каляровы аловак, акварэль, туш. Сатырычныя творы, выкананыя такім чынам, у большасці выпадкаў змяшчаліся ў партызанскіх рукапісных часопісах. Камічны эфект у іх часцей за ўсё дасягаўся ўзаемадзеяннем малюнка і тэксту. На адным з такіх ма-

[8] Раздавім фашысцкую гадзіну. № 124—125.

[9] Захоўваецца ў Музеі Айчыннай вайны ў Мінску.

люнкаў паказаны Гебельс, які поччу бяжыць па вуліцы Берліна ў адной бялізне. Над горадам кружацца савецкія самалёты. Задыхаючыся, Гебельс са слязамі на вачах гаворыць: «Вось не даюць мне спакою гэтыя бамбавозы: ляжаш спаць у споднiках — споднікі мяняць даводзіцца, ляжаш без іх — падзець не паспееш». Досыць часта тэкст падаваўся ў выглядзе дыялогу паміж сатырычнымі персанажамі і неадухоўленымі прадметамі, якіх партызанскія мастакі ўмоўна «ачалавечвалі». Прыкладам можа служыць карыкатура «Дакладны адказ», што змешчана ў газеце «Пінскі партызан». На ёй — Гітлер, які размаўляе са сваім партрэтам: Гітлер (звяртаецца да свайго партрэта): Чырвоная Армія працягвае наступаць, што нам будзе? — Партрэт (адказвае Гітлеру): Будзе тое, што мяне здымуць, а цябе павесяць.

Невядомы партызанскі мастак стварыў яўна ўмоўную сітуацыю: партрэт гратэскава «ачалавечаны», надзелены ўменнем гаварыць. Тут умоўнасць — мастацкі прыём, з дапамогай якога выкрываецца адмоўнае.

Звяртае на сябе ўвагу ўменне партызанскіх мастакоў вылучыць тыповыя рысы ў сатырычным вобразе. У пабудове кампазіцыі і малюнку многіх карыкатур адчуваецца, што іх аўтары не мелі спецыяльнай мастацкай падрыхтоўкі. Заўважаюцца пэўныя анатамічныя недакладнасці, непераканаўчая перспектыва, няўпэўненасць ліній, штрыхоў. Разам з тым характар сатырычнага вобраза часцей за ўсё акрэслены даволі выразна.

Друкаваныя карыкатуры ў параўнанні з выкананымі ад рукі мелі істотную перавагу. Клішэ давала магчымасць распаўсюджваць арыгінал у вялікай колькасці экземпляраў. Уласцівая мастацтву графікі масавасць у карыкатурах-гравюрах выяўлялася асабліва наглядна. Аднначасова з выявай на друкарскай форме вырэзваўся тэкст. Апошні даволі часта даваўся ў выглядзе вершаў, прыпевак.

«Карыкатуры, якія малююць партызанскія мастакі,— пісаў невядомы аўтар,— распаўсюджваюцца не толькі ў атрадах, але пападаюць і ў вёскі, гарады Беларусі, часова акупіраваныя немцамі. Нярэдка гэтую карыкатуру, бясстрашна вывешаную поччу, можна раніцай застаць на дзвярах камендатуры, ля паліцэйскага ўчастка, на варотах нямецкіх казарм, на лесвіцы афіцэрскага клуба, ці раптам карыкатуру знаходзіць у сваіх пакоях... камендант. Наогул спосабы распаўсюджвання партызанскіх карыкатур самыя разнастайныя, і сваёй мэты карыкатура дасягае» [10].

Не менш вядомы франтавыя і партызанскія замалёўкі беларускіх

7. С. Раманаў. Кароткі прывал. 1944. ДММ БССР

[10] Сав. Беларусь. 1944. 8 крас.

мастакоў. Да іх тады шырока звярталіся не толькі графікі (С. Раманаў, М. Гуціеў, М. Гурло), але і жывапісцы (М. Тарасікаў, У. Сухаверхаў, С. Каткоў, Я. Зайцаў), скульптары (В. Козак, С. Селіханаў). Асноўнымі жанрамі такіх замалёвак былі партрэт або бытавыя сцэны з жыцця воінаў, партызан. Іх адметная рыса — дакументальнасць, што надае ім характар ваеннай хронікі [11]. У лесе адбываліся нават выстаўкі мастакоў-партызан: замалёўкі прымацоўваліся да дрэў. У акупіраванай Беларусі існавалі партызанскія карцінныя галерэі.

У цэлым беларуская графіка часоў Вялікай Айчыннай вайны — значная, яркая з'ява. Плакаты, карыкатуры і малюнкі беларускіх мастакоў паводле арыгінальнасці, вастрыні задумы і мастацкасці займаюць выдатнае месца ў тагачасным савецкім мастацтве.

СКУЛЬПТУРА

Пасля графікі па папулярнасці і сіле ўздзеяння на баявы дух воінаў у гады вайны стаіць скульптурны партрэт. Створаныя беларускімі майстрамі разца партрэты герояў выкарыстоўваліся штабамі партызанскага руху ў прапагандысцкай рабоце. Узноўленыя на старонках газет і часопісаў, яны ўсялялі ўпэўненасць у перамозе, клікалі да новых подзвігаў. Іменна скульптуры належыць гонар стварэння «гераічнага партрэта» — галоўнага дасягнення мастацтва ваенных гадоў. Ва ўмовах масавага гераізму савецкіх людзей скульптурны партрэт стаў тым жанрам, у якім ярка і непасрэдна ўвасобіліся вялікая жыццёвая канкрэтнасць і пераканаўчасць вобразаў герояў, тыя асноўныя якасці партрэта, што забяспечылі яму поспех у вытлумачэнні гераічнай тэмы і прыцягнулі да сябе шырокую ўвагу грамадскасці.

Рэалістычныя прынцыпы, якія зацвердзіліся ў беларускім скульптурным партрэце ў другой палове 30-х гадоў, атрымалі ў гады вайны яшчэ большае развіццё. З. Азгур назваў рэалізм ваенных гадоў «рэалізмам наступальным, які дыктуе, выключаючы ўсякую магчымасць працаваць інакш» [12]. Ён быў аднолькава ўласцівы творам усіх беларускіх мастакоў, але з асаблівай выразнасцю і пераканаўчасцю праявіўся ў самога З. Азгура, партрэтная творчасць якога ў гады Вялікай Айчыннай вайны высунула яго на адно з вядучых месц у ліку савецкіх скульптараў-партрэтыстаў. І хоць не ўсё, створанае Азгурам у гэты час, раўнацэннае [13], лепшыя яго работы вылучаюцца найбольш каштоўнымі якасцямі савецкага скульптурнага партрэта перыяду Вялікай Айчыннай вайны: выразнасцю і непасрэднасцю ў адлюстраванні чалавека, пераканаўчасцю і верагоднасцю індывідуальнай характарыстыкі аблічча чалавека.

Ідэя «цыклічнасці», уласцівая творчасці З. Азгура перыяду Вялікай Айчыннай вайны, не была новай для скульптара. Яшчэ ў 30-я гады ў яго праявілася цяга да «серыйнасці», г. зн. да адначасовай працы над некалькімі партрэтамі, калі стваралася магчымасць аб'яднаць кола вобразаў адной галоўнай ідэяй, падначаліць іх адзінай думцы. Серыю партрэтаў ваеннага часу трэба разглядаць не толькі як працяг пошукаў

[11] Падрабязней пра гэта гл.: Ганчароў М. Мастацтва мужнасці і гераізму. Мн., 1976; Шматаў В. Ф. Беларуская сатырычная графіка (1945—1970 гг.). Мн., 1971.

[12] З гутаркі З. Азгура з аўтарам.

[13] У гады Вялікай Айчыннай вайны З. Азгур стварыў больш як 40 партрэтаў Герояў Савецкага Саюза, генералаў, афіцэраў, партызан.

агульных заканамернасцей вырашэння вобразаў, аб'яднаных у цыкл, але ўжо як пэўны творчы прынцып скульптара, які шукае лагічна выразнай узаемасувязі паміж вобразамі.

На першы погляд скульптар быццам і не ставіў задачу шырокага абагульнення вобразаў воінскага цыкла. Сэнс быў у іншым — бачна і канкрэтна перадаць індывідуальныя рысы кожнага героя, асаблівасці яго характару, строга канкрэтнае знешняе аблічча і абавязковае падабенства. У выніку разнастайнасць канкрэтных вобразаў герояў вылілася ў хвалюючы адзіны абагульнены вобраз савецкага чалавека ваенных гадоў. Іх аб'ядноўвае адна думка, што настойліва падкрэсліваецца скульптарам,— агульнанародны характар барацьбы савецкага народа супраць фашысцкіх захопнікаў. З гэтага пункту гледжання ўмоўна можна падзяліць цыкл партрэтаў на некалькі груп, кожная з якіх мае свае асаблівасці — вызначаецца ці маштабам, ці характарам лепкі, старанна прадуманым адборам дэталей, ці мерай вобразнага абагульнення. Але ёсць у іх і агульнае, уласцівае ўсім партрэтам гэтага цыкла — натуральнасць пастаў, адсутнасць эфектных кампазіцыйных прыёмаў, якія вызначаюць урачыста-парадныя партрэты пасляваенных гадоў.

У адной з першых работ ваеннага цыкла — партрэце Героя Савецкага Саюза М. Ф. Гастэлы (1942) З. Азгур шукае абагульняючыя сродкі вырашэння гераічнага партрэта, у аснове якога подзвіг і смерць героя. Імкненне скульптара да абстрактнай гераізацыі вобраза канкрэтнага чалавека знаходзіць лагічнае абгрунтаванне ў строгай кампазіцыі бюста, стараннай апрацоўцы яго паверхні, выбары пастамента. Прысутнасць у партрэце выразнага «мемарыяльнага» пачатку можа быць зразумела як пасмяротнае праслаўленне подзвігу чалавека. Аднак гэты тып партрэта не атрымаў далейшага развіцця ў творчасці скульптара.

Галерэю жывых герояў адкрывае партрэт Героя Савецкага Саюза В. В. Талаліхіна (1942). Створаны з натуры партрэт маладога лётчыка як бы ўзнаўляе суровую атмасферу ваенных будняў. Пілот, які вярнуўся з баявога вылету, перажывае перыпетыі прайшоўшага бою. Змарнелы твар поўны напружання, насцярожанай увагі. Галава з прымятымі ля скроняў і лба валасамі яшчэ захоўвае сляды баявога шлема. Крысы курткі расшпілены і адкінуты ўбок як бы для кароткага адпачынку. Адчуванне натуральнасці, прастаты і сціпласці, якія зыходзяць ад аблічча маладога аса, аднаго з грозных абаронцаў маскоўскага неба, адлюстраваны выразна, з той гранічнай верагоднасцю, якая можа быць дасягнута толькі ў натурным партрэце.

Выяўленнем сціплай мужнасці, усвядомленай адвагі прасякнуты і партрэт двойчы Героя Савецкага Саюза А. І. Малодчага (1943). У шырока разгорнутых плячах, энергічным павароце галавы, у цвёрдых, мужных рысах твару ўгадваюцца атлетычная сіла і нязломная воля байца, што падкрэслена суровымі складкамі губ і падбародка, адкрытым прамым позіркам, упартым завіхрэннем густых валасоў. Гранічную сабранасць і засяроджанасць крыху змякчае адвольна накінуты на плечы шынель, які ўносіць у гладкую паверхню бюста некаторую разнастайнасць.

У партрэтах военачальнікаў — генералаў А. І. Радзімцава і А. І. Крывашэіна (абодва 1942 г.) скульптар імкнецца да кампазіцыйнай разнастайнасці, выкарыстання элементаў воінскага рыштунку, але ўсё гэта мае другараднае значэнне ў характарыстыцы вобразаў. Галоўная турбота скульптара — аб дакладнай мадэліроўцы твару, выяўленні індывідуальных асаблівасцей партрэтаваных.

Найбольш паслядоўным у пошуках сродкаў характарыстыкі вобразаў герояў З. Азгур выглядае у групе партрэтаў беларускіх партызан. Побач з дакладнымі, глыбока індывідуальнымі характарыстыкамі скульптар дасягае ў іх вялікай псіхалагічнай напоўненасці. Іменна для гэтай групы партрэтаў характэрны смелыя пошукі ў кампазіцыйным плане, выкарыстанне ў залежнасці ад задач характэрнай паставы, жэста. Скульптар дапускае некаторую вольнасць у адлюстраванні знешняга выгляду (расшпіленыя кажушкі, зборнае партызанскае абмундзіраванне і г. д.), абумоўленую жыццёва апраўданай спецыфічнасцю партызанскага быту. Вядома, знешняе аблічча партызана, пераканаўчасць якога часта дасягалася некалькімі вельмі характэрнымі элементамі амуніцыі, іншы раз мяжуе ў партрэтах Азгура з апісальнасцю (партрэт партызанкі Патоцкай, 1943), але большасці з іх уласціва вялікае пачуццё меры ў выкарыстанні знешніх дэталей, якія нешматслоўна і пераканаўча дапамагаюць раскрыць асноўны змест вобразаў.

Амаль адначасова Азгурам былі створаны найбольш значныя творы ваенных гадоў — партрэты беларускіх партызан М. Ф. Сільніцкага, М. П. Шмырова (бацькі Міная), снайпера Ф. А. Смалячкова. Лепшы з іх партрэт Героя Савецкага Саюза М. Ф. Сільніцкага (1943). Вобраз воіна, дужага і смелага, пададзены шырока і пераканаўча, з гранічнай верагоднасцю канкрэтнага вобраза. Адчуванне спакою і ўсвядомленай мужнасці, якія зыходзяць ад усяго аблічча маладога партызана, падкрэслена ўстойлівай кампазіцыяй бюста, ураўнаважанай шырокім разваротам магутных плячэй. Мякка, але выразна мадэліраваная невялікая галава крыху павернута ўбок. Выкліканая гэтым рухам пругкая ігра мускулаў моцнай шыі паўтараецца ў пластычна дасканалых формах магутных грудзей. Правільныя мужныя рысы твару, сурова ссунутыя бровы, ледзь прыжмураныя вочы перадаюць стан спакою і ўпэўненасці. Поўнае зразуменне вобраза М. Ф. Сільніцкага, як і іншых вобразаў беларускіх партызан, немагчыма, відаць, без ведання баявой біяграфіі героя. У партрэтах З. Азгура канцэнтруюцца ў адно маральныя і духоўныя якасці воінаў, якія нібы ствараюць патэнцыяльныя магчымасці для подзвігу. Для мастака важна зафіксаваць не сам подзвіг праз сюжэтную сітуацыю, а выявіць яго перадумовы. Якраз таму ў вялікай галерэі вобразаў герояў, створаных Азгурам у ваенныя гады, амаль адсутнічаюць кампазіцыйныя партрэты, якія непазбежна патрабуюць элементаў апавядальнасці.

У абліччы славутага снайпера Ф. А. Смалячкова (1943) няма нічога гераічнага, што настройвала б гледача на ўспрыняцце грознага народнага мсціўца. Наадварот, мы бачым сціплага, добразычлівага юнака, па-хлапецку ганарліва выставіўшага наперад грудзі, на якіх выразна відаць вышэйшая ўзнагарода Радзімы — Залатая Зорка Героя. У дадзеным выпадку скульптар смела ўвасабляе новую, крыху нечаканую канцэпцыю характарыстыкі вобраза — жанравае вырашэнне партрэта. Гарэзлівая ўсмешка, якая ажыўляе юнацкі мяккі і пухлы твар, па-дзіцячаму адтапыраныя пад цяжарам шапкі вушы, звісаючы на лоб кончык чубка — усе гэтыя характэрныя прыкметы жанравай трактоўкі вобраза заклікааны змякчыць, прыглушыць адчуванне суровасці і ўнутранай сабранасці чалавека ваенных гадоў. Мастак нібы наўмысна супрацьпастаўляе такое вырашэнне вобраза Смалячкова таму ўяўленню аб ім, якое магло ўзнікнуць у людзей, якія чыталі сухія газетныя паведамленні аб подзвігах юнага снайпера.

Жывому, непасрэднаму ўспрыняццю вобраза Смалячкова садзейнічае і

характар лепкі партрэта — то гладка мадэліраваныя, то рэзка абрысаваныя скульптурныя формы. Дакладна вылеплены твар, ажыўлены рэзкім узлётам броваў і глыбокім рэльефам зрэнкаў. Вострыя ражкі расшпіленага каўняра гімнасцёркі, умоўна намечаная дэталь накідкі, кішэняў, няроўная стужка партупеі — усё разлічана на бронзу, на кантрастную гульню святлаценю.

Разнастайнасць характараў, адрозненне ўзростаў і непадабенства чалавечых лёсаў часта з'яўляюцца тым адпраўным пунктам у вырашэнні вобраза, калі ў аснову характарыстыкі скульптар кладзе пэўны псіхалагічны стан, выкліканы жыццёвай сітуацыяй. Выяўленню гэтага стану скульптар падпачальвае ўсе наяўныя

8. З. Азгур.
Герой Савецкага Саюза
Ф. А. Смалячкоў. 1943. ДММ БССР

ў яго выразныя сродкі — ад абгрунтаванасці кампазіцыі да падрабязнага пералічэння асобных дэталей аблічча.

Вобраз славутага беларускага партызана М. П. Шмырова (бацькі Мінная) (1943), створаны ў дні, калі ён востра перажываў гібель сям'і, глыбока трагічны. Шмыроў паказаны ў мінуту цяжкага роздуму, калі дужы і мужны чалавек, адчуваючы цяжкія душэўныя пакуты, застаецца знешне спакойным і сабраным. Стан унутранага напружання перададзены скульптарам праз удала знойдзеную паўфігурную кампазіцыю, якая дала магчымасць выкарыстаць выразную сілу рук партрэтаванага, падпачаліць іх выяўленню агульнага эмацыянальнага стану героя.

Вызначальнай асаблівасцю партрэтаў ваеннага цыкла, створанага Азгурам, з'яўляецца іх завершанасць. Скульптар не прызнае прыблізнасці вырашэння — няхай гэта будзе партрэт або кампазіцыя. «...Выразнасць мыслення ва ўсім — у кампазіцыі, форме, малюнку, у характарыстыцы вобраза — адным словам, ва ўсіх кампанентах, з якіх складаецца твор» [14],— сцвярджае скульптар.

У большасці выпадкаў З. Азгур прытрымліваецца класічнай традыцыі вырашэння бюста і яго падножжа. Дзякуючы гэтаму многія партрэты Азгура ваенных гадоў набылі пазней другое жыццё, калі ўзнікла ідэя ўстанаўлення помнікаў-бюстаў на радзіме герояў. Адлітыя з бронзы, яны «загучалі» па-новаму свежа і выразна.

Ці заканамерна наяўнасць станковага пачатку ў бюстах, прызначаных для іншай ролі — быць помнікамі,— пытанне даволі складанае, хоць некаторыя скульптары-партрэ-

---

[14] З гутаркі з маладымі скульптарамі 17 ліпеня 1958 г. Стэнаграма. Архіў З. Азгура.

тысты (да іх, у прыватнасці, адносіцца і З. Азгур) не схільны дзяліць партрэты на станковыя і манументальныя, лічачы, што задача стварэння вобразаў герояў вайны зусім не мела патрэбы ў вынаходніцтве нейкай асаблівай формы манументальнага партрэта. Манументальнае значэнне твора не заўсёды з'яўляецца вынікам вялікага памеру і пэўных дэкаратыўных і кампазіцыйных прыёмаў. У лепшых партрэтах ваеннага часу «манументальнае» не прыўносілася ў партрэтны вобраз звонку, а ўзнікала ўнутры яго, як уласцівасць характару. Таму большасць з партрэтаў ваеннага цыкла Азгура аказаліся «здольнымі» амаль без змен несці гэту новую для іх ролю — быць помнікамі. Але сам характар скульптурнай лепкі, уласцівы Азгуру, нежаданне адарвацца ад дэталізацыі асобных частак бюстаў прыніжалі іх агульнае манументальнае гучанне. Аднак пазней адлітыя ў бронзе, якая змякчыла жорсткую жывапіснасць гіпсавай паверхні, бюсты набылі некаторую абагульненасць, адзінства ўнутранага зместу і знешняй формы, якіх ім не хапала.

Разглядаючы асаблівасці скульптурнага партрэта З. Азгура ваеннага часу, звязаныя з натурным падыходам да вырашэння вобраза, мы бачым, што творы гэтага тыпу пераважалі. З. Азгур здолеў паказаць у іх патрыятычны пафас часу, у непаўторна індывідуальным убачыць прыгажосць і веліч агульнага ў характары савецкіх людзей.

Аднак тэндэнцыя да гранічнай індывідуалізацыі вобразаў, якую мы назіраем у творчасці З. Азгура і якая відавочна з'яўляецца вызначальнай і пераважнай наогул у савецкай партрэтнай пластыцы ваенных гадоў [15], не была адзінай. Прыкметнымі дасягненнямі вызначаецца і другая лінія ў развіцці партрэтнага жанру ў савецкай скульптуры ваенных гадоў. Па змесце яна арыентавана на стварэнне манументальнага вобраза, увасабленне грамадска-тыповых якасцей чалавека ваеннага часу. Прадстаўнікі гэтага накірунку імкнуліся больш да спалучэння індывідуальнага і агульнага, у якім на першы план усё-такі выступала агульнае, тыповае ў змесце партрэта [16]. Акцэнтаванне самага галоўнага ў чалавеку, адмаўленне ад выпадковага, імкненне да абагульненай пластычнай характарыстыкі вобразаў мы знаходзім у партрэтах іншых беларускіх скульптараў.

Цікавае вырашэнне гэтых задач было знойдзена А. Грубэ ў бюсце генерала Л. М. Даватара (1942). Вобраз слаўнага сына беларускага народа, смелага воіна і рашучага палкаводца паўстае перад гледачом у шырока разгорнутай, лёгка і тэмпераментна вылепленай кампазіцыі. Энергічны валявы твар генерала крыху павернуты ўбок, у прыжмураных вачах, якія ўглядаюцца ўдалячынь, у нецярплівым руху падбародка — ва ўсім абліччы маладога палкаводца адчуваюцца энергія і адвага салдата, якія спалучаюцца са стрыманасцю і цвярозым разлікам стратэга. Шырокі разварот плячэй, падкрэслены размахам востравугольнай кавалерыйскай буркі, нібы прыўзнімае постаць генерала, робіць яе выразнай і лёгкай. У той жа час удала знойдзены высокі зрэз бюста надае ўсёй кампазіцыі ўраўнаважанасць і ўстойлівасць. Маляўніча трактаваная паверхня буркі, якая пластычна пераклікаецца з пругкімі завіхрэннямі

---

[15] Для прыкладу даволі назваць «Партрэт Героя Савецкага Саюза Б. А. Юсупава» В. Мухінай, «Партрэт палкоўніка Б. Мамыш-Улы» С. Лебедзевай, «Партрэт Героя Савецкага Саюза А. Куліева» Д. Кабрагды, «Партрэт Героя Савецкага Саюза Н. А. Бокія» Л. Кербеля, «Партрэт маёра А. В. Сакалоўскага» І. Пяршудчава і інш.

[16] Гл.: Суздалев П. Советское искусство периода Великой Отечественной войны: Скульптура. М., 1965.

генеральскай папахі, робіць больш разнастайнай паверхню ўсёй скульптуры, надае ёй некаторую дэкаратыўнасць.

У вобразе Героя Савецкага Саюза генерал-маёра Л. М. Даватара абагульнены і максімальна падкрэслены лепшыя, найбольш тыповыя рысы савецкага военачальніка, якія для савецкіх людзей у гады вайны з'яўляліся залогам поспяховай барацьбы і перамогі над ворагам.

Форма станковага партрэта, пры самым яркім сінтэтычным адзінстве індывідуальнага і агульнага, не магла задаволіць скульптараў, схільных да велічна-патэтычнага, урачыстага ў жыцці і мастацтве. І сам час меў патрэбу ў вобразах буйных, манументальных па свайму вобразнаму ладу. Усё гэта накіроўвала скульптараў па шляху пошукаў манументальных форм у партрэтным жанры.

З гэтага пункту гледжання партрэт Героя Савецкага Саюза М. Ф. Гастэлы А. Бембеля (1943) можна разглядаць як прынцыпова новае вырашэнне гераічнага вобраза, якое не мела аналогій ні ў беларускай, ні ў савецкай партрэтнай пластыцы ваенных гадоў. Скульптар быў захоплены не столькі ўвасабленнем партрэтных рыс героя, колькі адлюстраваннем самога подзвігу. Подзвіг самаахвяравання — адзін з самых яркіх подзвігаў савецкага чалавека ў Вялікай Айчыннай вайне — асноўны змест гэтага арыгінальнага твора, які толькі ўмоўна можна аднесці да жанру партрэта.

У дынамічна-экспрэсіўнай кампазіцыі скульптару ўдалося перадаць кульмінацыйны момант самаадданай рашучасці лётчыка, які абрушвае на ворага палаючы самалёт. Захапляючая веліч подзвігу савецкага пілота, унікальнасць гэтага чалавечага ўчынку немагчыма ўспрыняць як звычайнае праяўленне доблесці і адвагі. Гэта стан гранічнага фізічнага напружання, калі ў дзеянне прыводзіцца ўвесь жыццёвы запас маральных сіл, калі выразна ўсведамляецца непазбежнасць самаахвяравання — гэта ўжо мяжа чалавечых магчымасцей. Іменна тут, ля гэтай мяжы, і спыняе свайго героя скульптар. Застылы ў бронзе, ён ужо легенда, сімвал.

9. А. Бембель. Герой Савецкага Саюза М. Ф. Гастэла. 1943. ДММ БССР

Аб тым вялікім уражанні, якое зрабіла скульптура А. Бембеля на адной з мастацкіх выставак ваенных гадоў, пісала М. Арлова, даследчык творчасці многіх беларускіх мастакоў, аўтар манаграфіі пра А. Бембеля: «На гранітным падножжы ўмацаваны злітак металу такой мудрагелістай формы, як быццам стварыла яго не рука скульптара, а само полымя. Але паступова кавалак металу пачынае ажываць: нібы ў прасвеце паміж клубамі дыму паказваецца га-

лава пілота, яго ўзнятая і рэзка сагнутая ў локці рука ў вялікай скуранай пальчатцы, яго поўны рашучасці твар. Вецер ірве з галавы яго шлем, тармосіць адзенне, а ён насуперак сустрэчнаму віхру імкліва нясецца да зямлі, да нябачнай нам цэлі. Ён увесь парыў і разам з тым — цуд самавалодання. Жэст гнеўна ўскінутай рукі гаворыць аб яго гатоўнасці пакараць ворага... цэль яго — варожыя полчышчы, якія ўварваліся ў межы яго радзімы» [17].

Незвычайная кампазіцыя гэтага арыгінальнага твора. Бакавыя зрэзы торса, якія сыходзяцца ўнізе, і прамая лінія плячэй утвараюць правільны трохвугольнік, што звернуты адным з вуглоў уніз. Ён умацаваны ў гранітнай глыбе так, нібы з сілай уваткнуты ў цвёрдую пароду каменю. Гэта форма трохвугольніка стварае ўражанне імклівага руху ўніз, успрымаецца як наканечнік велізарнага кап'я. Адчуванню імклівага руху садзейнічаюць і «вушы» пілоцкага шлема ўразлёт, і адзенне, якое зрываецца струменямі сустрэчнага ветру, і ўзнятая ў энергічным узмаху рука над галавой. Аднак разгараваны ў запале бою твар пілота спакойны і засяроджаны. Напружаны позірк, які нібы карэкціруе палёт, шукае цэль, гаворыць аб тым, што падзенне гэта не хаатычнае, а ўсвядомлены палёт, накіраваны намаганнямі героя, які свядома ідзе на подзвіг. Вялікая змястоўнасць сюжэта, арыгінальная кампазіцыя скульптуры, веліч подзвігу, аб якім апавядае скульптар, абумовілі партрэту М. Гастэлы вялікі поспех у гледачоў, зрабілі яго вядомым не толькі ў беларускім, але і ва ўсім савецкім мастацтве перыяду Вялікай Айчыннай вайны.

Вырашаны як станковы твор партрэт М. Гастэлы ўспрымаецца, аднак, па сваім змесце і вобразнаму ладу як твор манументальны. («Думаецца, што скульптура гэта магла б быць пастаўлена як помнік...» [18])

---

[17] Орлова М. Андрей Онуфриевич Бембель. М., 1958. С. 28.

[18] Там жа. С. 29.

Глава II

МАСТАЦТВА ПАСЛЯВАЕННАГА ПЕРЫЯДУ (1945 — ДА 60-х гг.)

Пасляваеннае дзесяцігоддзе ў жыцці нашага народа з'явілася перыядам адраджэння разбуранай вайной гаспадаркі, гарадоў і вёсак, прамысловых прадпрыемстваў і ўстаноў культуры, адраджэння мастацтва рэспублікі. Распрацоўваюцца генеральныя планы аднаўлення і рэканструкцыі гарадоў, інтэнсіўна вядзецца жыллёвае будаўніцтва, пачынаюць працаваць культурныя ўстановы рэспублікі.

Напружана працуюць беларускія мастакі над стварэннем праўдзівых, па-сапраўднаму рэалістычных палотнаў аб суровых і мужных гадах барацьбы савецкага народа за вызваленне сваёй Радзімы ад нямецка-фашысцкіх захопнікаў. Вялікая Айчынная вайна раскрыла прынцыпова новыя рысы гераічнага, у якіх подзвіг народа асэнсоўваецца як усенародная барацьба супраць фашызму.

У творах Я. Зайцава, І. Ахрэмчыка, У. Сухаверхава, У. Хрусталёва, А. Шыбнёва, Я. Ціхановіча, А. Мазалёва, В. Цвіркі і іншых дакладна раскрываецца ідэйна-мастацкая канцэпцыя стварэння шматграннага вобраза савецкага чалавека, які выстаяў і перамог у бітве з гітлераўскім нашэсцем. Шматфігурныя кампазіцыі прыцягвалі ўвагу глыбока праўдзівым раскрыццём хвалюючых старонак нядаўняй гісторыі. Значна ўзбагачаецца каларыстычнае рашэнне і жывапісны лад палотнаў.

Побач з тэматычнай карцінай паспяхова развіваецца ў гэты перыяд жывапісны партрэт, да якога звяртаюцца многія мастакі рэспублікі. У ім знаходзяць адлюстраванне лепшыя рысы савецкага чалавека. Майстры партрэтнага мастацтва адгукаюцца на важнейшыя з'явы нашай рэчаіснасці. У работах знаходзяць адлюстраванне вобразы рабочых і сялян, былых франтавікоў і партызан, працаўнікоў тылу і інтэлігенцыі.

Паспяхова развіваецца ў пасляваенны перыяд пейзажны жывапіс, да якога звяртаецца большасць бе-

ларускіх мастакоў. У сваіх работах яны ўслаўляюць хараство роднай зямлі ў час веснавой квецені і зімовай сцюжы, сонечнага лета і восеньскай задумлівасці, імкнуцца ствараць абагульнены вобраз прыроды. Прыкладам могуць служыць палотны В. Бялыніцкага-Бірулі, В. Цвіркі, І. Ахрэмчыка, У. Кудрэвіча, М. Дучыца, Г. Азгур, П. Данеліі і інш. У беларускім пейзажы раскрываюцца лепшыя традыцыі савецкага пейзажнага жывапісу.

Для работ беларускіх скульптараў разглядаемага перыяду характэрна імкненне да псіхалагічнай паглыбленасці вобразаў, павышаная ўвага да чалавека як асобы. Значна пашырыўся арсенал выразных сродкаў. У вобразах герояў Вялікай Айчыннай вайны дакументальнасць спалучаецца з абагульненасцю, кампазіцыйная завершанасць — з глыбокім пранікненнем у духоўны свет чалавека. Калі ў станковай скульптуры большасць работ прысвечана мастацтву партрэта, то ў манументальнай — стварэнню абеліскаў, помнікаў воінам і партызанам, загінуўшым у баях з ворагам за вызваленне нашай Радзімы ад чумы фашызму.

У графіцы 50-х гадоў прабуджаецца цікавасць да стварэння сюжэтна-тэматычнай кампазіцыі, якая дазваляе больш шырока адлюстраваць нашу рэчаіснасць, гады ваеннага ліхалецця і мінулае нашага народа. Выкарыстанне розных тэхнік не толькі ўзбагаціла, але і пашырыла магчымасці мастацтва графікі.

Важнай падзеяй у развіцці беларускага мастацтва пасляваеннага перыяду з'явілася дэкада беларускага мастацтва і літаратуры ў Маскве ў 1955 г., на якой былі паказаны лепшыя творы жывапісцаў і скульптараў, графікаў і майстроў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. На сустрэчах у выставачных залах і на абмеркаваннях твораў беларускіх майстроў было выказана шмат станоўчых ацэнак і разам з тым крытычных заўваг у плане павышэння майстэрства, мастацкага ўзроўню твораў, пашырэння іх тэматычнай разнастайнасці.

Моцным тормазам далейшага развіцця беларускага мастацтва гэтага перыяду з'явіўся культ асобы Сталіна, які абмяжоўваў ініцыятыву мастакоў у выбары тэмы, скоўваў творчую думку, не даваў магчымасці звяртацца да гісторыі свайго народа. Але паступальны рух мастацтва рэспублікі не спыняўся. Яно развівалася ў рэчышчы савецкага мастацтва, захоўваючы нацыянальную самабытнасць, своеасаблівасць і разнастайнасць творчых почыркаў.

ГОРАДАБУДАЎНІЦТВА І АРХІТЭКТУРА

За гады вайны фашысты нанеслі велізарны ўрон народнай гаспадарцы і культуры рэспублікі, знішчылі і спустошылі вялікія каштоўнасці, створаныя шматгадовай працай беларускага народа, які страціў звыш паловы нацыянальнага багацця. Матэрыяльныя страты ў разліку на душу насельніцтва ў Беларусі былі самымі высокімі сярод саюзных рэспублік.

Нямецка-фашысцкія захопнікіператварылі ў руіны 209 з 270 даваенных гарадоў і раённых цэнтраў. Асабліва вялікія страты былі нанесены Мінску, Віцебску, Гомелю, Магілёву, Оршы, Бабруйску, Рагачову, Рэчыцы, Мазыру і іншым гарадам, якія ў перадваенныя гады сталі буйнымі эканамічнымі і культурнымі цэнтрамі рэспублікі. На 75 % быў выведзены са строю жылы фонд, знішчаны ці разрабаваны ўсе навуковыя і навучальныя ўстановы, бібліятэкі, музеі, клубы, тэатры, разбурана большая частка школ, бальніц і амбулаторый. Гарады страцілі ўсю камунальную гаспадарку. Асабліва цяжкім было разарэнне прамысловай і энергетычнай базы. Гітлераўцы разбурылі ці вывезлі ў Германію звыш

10 тыс. вытворчых прадпрыемстваў, у тым ліку ўсе буйныя аб'екты.

Цяжкія пашкоджанні былі нанесены помнікам гісторыі і культуры. Панеслі страты такія нацыянальныя рэліквіі, як Сафійскі сабор у Полацку, Благавешчанская царква ў Віцебску, ратуша ў Магілёве, Палац Румянцава — Паскевіча ў Гомелі, Камянецкая вежа і многія іншыя.

У сельскай мясцовасці акупанты ператварылі ў попел 9200 вёсак, прычым 619 з іх спалілі разам з жыхарамі. Цэлыя раёны Беларусі, як, напрыклад, Суражскі, Быхаўскі, Дубровенскі, Лельчыцкі, Расонскі, Асвейскі, Бягомльскі, Плешчаніцкі і інш., былі амаль поўнасцю спустошаны. Мільёны людзей засталіся без прытулку[1]. У такіх надзвычай цяжкіх умовах неабходна было ў самыя кароткія тэрміны ліквідаваць вынікі вайны. Адраджэнне раёнаў, пацярпеўшых у гады вайны, разглядалася як агульнанародная справа першачарговай важнасці. У шэрагу ўсесаюзных і рэспубліканскіх урадавых пастаноў былі вызначаны асноўныя кірункі і задачы аднаўленчых работ у Беларускай ССР.

Рыхтавацца да аднаўленчых работ урад БССР пачаў задоўга да заканчэння вайны. Яшчэ ў пачатку 1942 г. у Маскве пры СНК БССР былі створаны падрыхтоўчыя групы, у тым ліку архітэктурна-будаўнічая. У гэты ж час аднавіў сваю дзейнасць Саюз архітэктараў Беларусі. У снежні 1942 г. адбылося пашыранае пасяджэнне праўленняў Саюзаў архітэктараў СССР і БССР, на якім былі абмеркаваны пытанні аднаўлення гарадоў і вёсак Беларусі. Асаблівую ўвагу прыцягнулі праекты архітэктараў І. Лангбарда, А. Воінава, Г. Заборскага па аднаўленню Мінска. У далейшым гэтыя матэрыялы экспанаваліся ў Траццякоўскай галерэі.

Для арганізацыі праектнай дзейнасці ў 1943 г. пры СНК БССР было створана Упраўленне па справах архітэктуры. Яшчэ да заканчэння вайны пры ўсіх аблвыканкомах былі створаны Упраўленні па будаўніцтву і архітэктуры. Аднавілі работу вядучыя праектныя інстытуты: Белдзяржпраект, Белпрампраект, Белсельбуд. У 1945—1947 гг. ствараюцца буйныя будаўнічыя арганізацыі: Міністэрства жыллёва-грамадзянскага будаўніцтва, Галоўнае ўпраўленне па аднаўленню Мінска, Упраўленне па справах сельскага і калгаснага будаўніцтва, а таксама шэраг ведамасных арганізацый: Аўтабуд, Станкабуд і інш.

Аднаўленне беларускіх гарадоў і вёсак разгарнулася адразу ж пасля іх вызвалення ад нямецка-фашысцкіх захопнікаў. Натуральна, адной з галоўных задач было аднаўленне эканамічнай базы рэспублікі. У першыя пасляваенныя гады захоўваецца вытворчая спецыялізацыя асобных абласцей, раёнаў і гарадоў, якая склалася ў даваенны перыяд. Адначасова атрымліваюць развіццё шэраг новых галін народнай гаспадаркі, якія канцэнтруюцца ў прамысловых цэнтрах па прынцыпу блізкасці з папярэднім вытворчым профілем. Гэта дазволіла к пачатку 50-х гадоў не толькі аднавіць разбураныя і спустошаныя ў гады вайны вытворчыя магутнасці, але і ўвесці ў строй такія новыя прадпрыемствы, як аўтамабільны і трактарны заводы ў Мінску, лакамабільны ў Гомелі, дарожных машын і механізмаў у Магілёве, шэраг прадпрыемстваў лёгкай і мясцовай прамысловасці. Яшчэ большы размах новае будаўніцтва атрымала ў гады 5-й пяцігодкі (1951—1956). За гэты час было ўведзена ў эксплуатацыю 1010 прамысловых аб'ектаў, у тым ліку 150 буйных. Сярод іх камвольны камбінат і гадзіннікавы завод у Мінску, шаўкаткацкая фабрыка ў

[1] Гісторыя Беларускай ССР: У 5 т. Мн., 1975. Т. 4. С. 544; История БССР: В 2 т. Мн., 1961. Т. 2. С. 498—503; Экономика Советской Белоруссии (1917—1967). Мн., 1967. С. 300—302.

Віцебску, Аршанскі завод швейных машын і інш. Развіццё прамысловасці не толькі абумовіла маштабы і тэмпы аднаўленчых работ, але і ў многім змяніла планіровачную арганізацыю і характар забудовы гарадоў.

Разам з тым раённая планіроўка як самастойная горадабудаўнічая дысцыпліна ў разглядаемы перыяд, па сутнасці, не атрымала развіцця. У шэрагу выпадкаў гэта вызначыла вузкаведамасны характар рашэння некаторых важных пытанняў, што ў сваю чаргу прывяло да асобных пралікаў у размяшчэнні прамысловых аб'ектаў у сістэме рассялення, арганізацыі сельскагаспадарчых тэрыторый, прыгарадных зон.

Адной з асаблівасцей першага пасляваеннага дзесяцігоддзя па аднаўленню рэспублікі з'яўляецца тое, што прамысловае развіццё атрымалі пераважна буйныя індустрыяльныя цэнтры, размешчаныя ў цэнтральных і ўсходніх раёнах рэспублікі, якія склаліся раней. Гэта можна растлумачыць тым, што такія гарады, як Мінск, Гомель, Віцебск, Магілёў, Барысаў, Бабруйск, Орша, у гады вайны пацярпелі больш за іншыя і для хутчэйшага аднаўлення эканомікі рэспублікі асноўныя сродкі і намаганні ў першую чаргу былі накіраваны іменна на іх аднаўленне. Такое рашэнне ва ўмовах пасляваеннай разрухі было найбольш мэтазгодным.

У кароткія тэрміны былі распрацаваны і к 1950 г. зацверджаны генеральныя планы Мінска (1946, архіт. М. Андросаў, Н. Трахтэнберг), Брэста (1948, архіт. А. Хегай, Л. Федчанка), Віцебска (1947, архіт. А. Кас'янаў і інш.), Гомеля (1947, архіт. І. Сяргееў і інш.), Гродна (1949, архіт. А. Кліменка), Магілёва (1947, архіт. М. Андросаў, Г. Парсаданаў), Оршы (1948, архіт. Л. Мацкевіч). У 1948—1950 гг. былі прыняты да ажыццяўлення генпланы Барысава, Баранавіч, Бабруйска, Маладзечна, Мазыра, Пінска, Рэчыцы і г. д. У працэсе распрацоўкі праектаў аднаўлення гарадоў ліквідоўваліся многія недахопы планіроўкі і забудовы, якія склаліся стыхійна ў мінулым. Гэта была генеральная лінія праектавання, паколькі маштабы разбурэнняў у большасці выпадкаў давалі магчымасць уносіць істотныя карэктывы ў папярэднюю структуру гарадоў.

Агульным для ўсіх пасляваенных генеральных планаў і іх рэалізацыі было далейшае развіццё эканамічнай базы і ўдасканаленне прынцыпаў функцыянальнага заніравання тэрыторыі. Былі захаваны асноўныя прамысловыя раёны, што склаліся ў даваенны час, удакладнялася іх вытворчая спецыялізацыя і ўдасканальвалася планіровачная арганізацыя. Адначасова, зыходзячы з санітарна-гігіенічных запатрабаванняў, шэраг прадпрыемстваў прапаноўвалася вынесці за межы іх уплыву на жылое асяроддзе. Будаўніцтва новых прадпрыемстваў канцэнтравалася галоўным чынам у спецыялізаваных прамысловых раёнах, якія ствараліся на свабодных тэрыторыях за межамі старой гарадской мяжы. Характэрным прыкладам можа служыць прамысловая зона паўднёва-ўсходняй часткі Мінска. Тут у раёне Чырвонага ўрочышча, размешчанага ўздоўж Магілёўскай шашы, былі створаны такія буйныя заводы, як аўтамабільны, трактарны, мотавеласіпедны, шарыкападшыпнікавы, запасных частак, аўтаматычных ліній і інш. У непасрэднай блізкасці ад гэтых прадпрыемстваў склаліся буйныя жылыя масівы.

У планіровачнай арганізацыі прамысловых прадпрыемстваў атрымала развіццё квартальная планіроўка унутрызаводскіх тэрыторый з канцэнтрацыяй блізкіх па вытворчай прыкмеце цэхаў, зручна звязаных транспартнымі і тэхналагічнымі камунікацыямі. Так, на Мінскім трактарным заводзе была дакладна вы-

дзелена галоўная магістраль, уздоўж якой па функцыянальнай прыкмеце групаваліся асноўныя вытворчыя зоны. Гэта магістраль бярэ свой пачатак на вытворчай плошчы ад сіметрычна пастаўленых будынка заводакіравання і лабараторнага корпуса. Вуглавыя вежы акцэнтуюць парадны ўезд на тэрыторыю завода. Па ўсёй даўжыні галоўная магістраль перасякаецца ўнутранымі праездамі, што звязваюць асобныя вытворчыя ўчасткі. Аналагічны прынцып планіроўкі быў выкарыстаны на аўтамабільным і мотавелазаводзе ў Мінску, заводзе «Страммашына» ў Магілёве, пры аднаўленні і рэканструкцыі Гомсельмаша ў Гомелі і на іншых буйных прадпрыемствах машына- і станкабудаўнічай прамысловасці.

Прадпрыемствы з экалагічна чыстай вытворчасцю размяшчаліся сярод гарадской забудовы. Гэта дазволіла больш раўнамерна разгрупаваць месцы прыкладання працы ў сістэме горада і наблізіць іх да жылля. У асобных выпадках прамысловыя аб'екты будаваліся на гарадскіх магістралях і плошчах, удзельнічаючы ў фарміраванні іх архітэктурна-мастацкага аблічча. Прыкладамі могуць служыць паліграфічны камбінат імя Я. Коласа (1953—1956, архіт. Н. Шпігельман, С. Баткоўскі, В. Астроўская) і завод электронных вылічальных машын імя С. Арджанікідзе (1955—1961, архіт. Н. Шпігельман, І. Боўт, С. Баткоўскі) на плошчы Я. Коласа ў Мінску. Два працяглыя Г-падобныя ў плане корпусы ўтвараюць фронт забудовы з паўночнага боку плошчы. Разрыў паміж збудаваннямі, дзе бярэ пачатак вул. В. Харужай, акцэнтаваны вежамі. Ніжнія паверхі, трактаваныя як цокаль, вылучаюцца колерам і фактурай разбітай на русты паверхні сцяны. Паверхі, што ляжаць вышэй, вырашаны рытмам шырокіх спараных аконных праёмаў. Пластыка фасадаў узбагачана пілястрамі, дэкаратыўнымі ўстаўкамі ў арачных праёмах, гарызантальнымі цягамі. Будынак вянчае складаны, значнага вынасу карніз. Удала знойдзены маштабны лад збудаванняў, іх аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя садзейнічалі арганічнаму ўключэнню вытворчага комплексу ў сістэму ансамбляў Ленінскага праспекта.

У шэрагу выпадкаў у кампазіцыйную пабудову прамысловых аб'ектаў уводзіліся не ўласцівыя іх тэхналагічнай сутнасці стылізатарскія архітэктурныя формы. Так, на плошчы Паўстання ў Гомелі пры будаўніцтве панчошна-трыкатажнай фабрыкі імя 8 Сакавіка была ўзведзена высокая вежа з багата дэкарыраваным завяршэннем, а цэнтральная частка галоўнага корпуса вылучана магутнай аркадай на вышыні чацвёртага паверха. Падобны кампазіцыйны прыём быў прадыктаваны толькі горадабудаўнічымі меркаваннямі і адносін да прызначэня фабрыкі не меў.

Адначасова фасады вытворчых цэхаў і дапаможных збудаванняў, размешчаных у глыбіні тэрыторыі прамысловых прадпрыемстваў, выконваліся без дэкаратыўнага аздаблення. У большасці выпадкаў гэта прамавугольныя ў плане аб'ёмы з плоскімі неатынкаванымі паверхнямі цагляных сцен. Яны праразаліся на ўсю вышыню вялікімі светлавымі праёмамі з драўлянымі ці металічнымі пераплётамі. У асобных выпадках на плоскасці сцяны па канструктыўных меркаваннях вылучаліся пілястры простага профілю. Будынак вянчалі карнізы, утвораныя за кошт выпуску цаглянай кладкі.

Праектаванне і будаўніцтва прамысловых будынкаў і комплексаў у першае пасляваеннае дзесяцігоддзе выйшла на больш высокі якасны ўзровень, чым раней, не толькі ў тэхналагічных адносінах, але і ў рацыянальным размяшчэнні на тэрыторыі рэспублікі. У гэты перыяд выпрацоўваюцца архітэктурна-будаўнічыя прыёмы, якія даюць магчымасць вы-

карыстоўваць у будаўніцтве зборны жалезабетон і ствараюць перадумовы для пераходу да індустрыяльных метадаў будаўніцтва на аснове уніфікацыі планіровачных рашэнняў, стандартызацыі і тыпізацыі канструктыўных вузлоў, дэталей і элементаў. У сярэдзіне 50-х гадоў прамысловыя тэрыторыі добраўпарадкоўваюцца і азеляняюцца, павышаецца камфартабельнасць бытавых памяшканняў.

Характэрнай рысай горадабудаўнічай практыкі рэспублікі пасляваеннага аднаўлення гарадоў з'яўляецца тое, што іх індустрыяльнае развіццё суправаджалася вялікім аб'ёмам жыллёвага будаўніцтва, якое ажыццяўлялася на аснове генеральных планаў аднаўлення і развіцця гарадоў, праектаў планіроўкі і забудовы асобных раёнаў, пасёлкаў, кварталаў і вуліц. У гэтых праектах былі вырашаны пытанні рацыянальнага размяшчэння сялібных тэрыторый у сістэме горада, арганізацыі зручных сувязей жылля і месц прыкладання працы, культурна-бытавога абслугоўвання, добраўпарадкавання жылых тэрыторый, іх азелянення. Важнае месца адводзілася вызначэнню паверхавасці забудовы.

Ва ўмовах вострага недахопу жылля і адсутнасці сродкаў механізацыі і будаўнічых матэрыялаў вялікае пашырэнне атрымала ўзвядзенне малапавярховых жылых дамоў, у тым ліку і індывідуальных з прысядзібнымі ўчасткамі. Адзіным патрабаваннем было захаванне чырвоных ліній вуліц і супрацьпажарных норм. Практычна асноўнай гэта форма будаўніцтва была для малых гарадоў і раённых цэнтраў, дзе часам складала звыш 80 %. Нават у вялікіх і сярэдніх гарадах генеральнымі планамі прадугледжваліся спецыяльныя тэрыторыі для індывідуальнага будаўніцтва. У канчатковым выніку гэта прывяло да таго, што перыферыйныя раёны гарадоў забудоўваліся больш інтэнсіўна, чым цэнтры, хутка разрасталіся гарадскія тэрыторыі, расцягваліся інжынерныя камунікацыі, ускладняліся арганізацыя культурна-бытавога абслугоўвання і правядзенне работ па добраўпарадкаванню. Такое становішча, зразумела,

10. Мінск. Будынак Рэспубліканскай студыі тэлебачання па вул. Камуністычнай, 6. 1956

аказала негатыўны ўплыў на фарміраванне архітэктурна-мастацкага аблічча гарадоў.

Да гэтага ж тыпу жылой забудовы варта аднесці ўзведзеныя ў 1945—1950 гг. ведамасныя пасёлкі, якія забудоўваліся аднатыпнымі адна- і двухпавярховымі дамамі з прысядзібнымі ўчасткамі. Прыкладамі могуць служыць пасёлкі Мінскбуда па вул. Танкавай у Мінску, для рабочых цаглянага завода ў Гомелі, пры цукровым заводзе ў Скідзелі і інш.

Асноўным відам дзяржаўнага жыллёвага будаўніцтва было ўзвядзенне двух- і трохпавярховых дамоў на аснове тыпавых праектаў агульнасаюзных серый. Узводзіліся як асобныя будынкі, так і цэлыя кварталы і буйныя рабочыя пасёлкі.

У Мінску адной з першых была ажыццёўлена забудова кварталаў па-

*11. Мінск. Жылы дом на рагу вуліц
Чырвонай і Камуністычнай.
Архіт. М. Лійшыц, Э. Гольдштэйн. 1956.*

між вуліцамі Камуністычнай, Кісялёва, Куйбышава, Горкага (1945—1947, архіт. М. Ручко, М. Асмалоўскі пры кансультацыі праф. І. Собалева). Тут было ўзведзена 40 жылых дамоў, якія размясціліся па перыметры ўздоўж чырвоных ліній вуліц. Пры гэтым па ўмовах ізаляцыі многія дамы шырокімі тарцамі выходзілі ў бок праезнай часткі.

Найбольш зручны жылы раён, забудаваны малапавярховымі дамамі, быў узведзены ў паўднёва-ўсходняй частцы Мінска. Ён складаўся з рада рабочых пасёлкаў, якія будаваліся адначасова з трактарным, аўтамабільным і падшыпнікавым заводамі. Генеральным планам прадугледжвалася, што ў гэтым раёне будзе пражываць каля 200 тыс. жыхароў.

Характар пасялковага будаўніцтва можна прасачыць на прыкладзе буйнога рабочага пасёлка трактарнага завода (1945—1950, архіт. Б. Разенфельд). Трынаццаць розных па плошчы і форме жылых кварталаў групуюцца ўздоўж галоўнай магістралі раёна — вуліцы Алега Кашавога, якая звязвае Партызанскі праспект і вуліцу Даўгабродскую.

Пры забудове кварталаў у асноўным былі выкарыстаны тыпавыя праекты двухпавярховых жылых дамоў. Трохпавярховымі дамамі з магазінамі на першых паверхах забудавана вуліца А. Кашавога. Будынкі размешчаны па фронце магістралі. Толькі ў цэнтры кварталаў дамы пастаўлены з невялікім водступам ад чырвонай лініі і ствараюць утульныя азелянёныя курданёры. У цэлым для раёна характэрна высокая ступень добраўпарадкавання і інжынернага абсталявання. Сярод жылой забудовы размешчаны будынкі культурна-бытавога абслугоўвання.

Комплексны характар забудовы маюць таксама пасёлкі аўтазавода (архіт. Г. Парсаданаў), Заходні (архіт. А. Хегай) і пасёлак ГПЗ-11 (архіт. Г. Парсаданаў) у Мінску.

Капітальнае малапавярховае жыллёвае будаўніцтва атрымлівае шырокі размах у першай палове 50-х гадоў. У гэты час былі ўзведзены рабочыя пасёлкі пры шклозаводзе і Гомсельмашы, у раёне Нова-Беліцы ў Гомелі. У Гродне асноўны аб'ём жыллёвага будаўніцтва ажыццяўляўся ў Занёманскім раёне. У сярэдніх і малых гарадах двух- і трохпавярховыя дамы ўзводзіліся і ў цэнтральных раёнах на асноўных гарадскіх магістралях.

Разам з тым абмежаваная горадабудаўнічая манеўранасць асобных серый тыпавых праектаў ва ўмовах распаўсюджанага ў той час прынцыпу перыметральнай забудовы невялікіх кварталаў (плошчай да 4 га) прыводзіла да неабходнасці ажыццяўляць будаўніцтва па праектах розных серый. У выніку многія будынкі малапавярховай забудовы адрозніваліся адзін ад аднаго кампазіцыйна-мастацкімі сродкамі архітэктурных рашэнняў і асноўнымі параметрамі аб'ёмаў (працягласцю, шырынёй секцыі, вышынёй паверха і г. д.). У выніку цяжка было дабіцца ансамблевай цэласнасці ўсяго жылога комплексу і пазбегнуць рознахарактарнасці забудовы. Выключэннем з'яўляецца забудова вуліцы А. Кашавога ў пасёлку Мінскага трактарнага завода. Фасады дамоў тут вызначаюцца ўдалай прарысоўкай архітэктурных дэталей і добрымі прапорцыямі. У спалучэнні з пераканаўча знойдзенай прасторавай арганізацыяй вуліцы гэта дазволіла стварыць выразную архітэктурна-мастацкую кампазіцыю.

Шматпавярховыя, звыш чатырох паверхаў, жылыя будынкі ў забудове гарадоў займалі адносна невялікае месца. У асноўным іх будавалі ў буйных гарадах у выглядзе франтальнай забудовы ўздоўж чырвонай лініі на магістралях, якія рэканструяваліся. Так былі забудаваны Ленінскі праспект і кварталы, што прылягаюць да яго, у Мінску, вуліцы Леніна ў Гомелі, Кірава і Леніна ў Віцеб-

ску, кварталы Цэнтральнага раёна ў Магілёве. Выключэннем з'яўляецца раён Прывакзальнай плошчы ў Мінску (1948—1956, архіт. Б. Рубаненка, Л. Галубоўскі, А. Карабельнікаў, Л. Усава, У. Герашчанка). Тут упершыню ў горадабудаўнічай практыцы Беларусі была ажыццёўлена комплексная забудова двух кварталаў шматпавярховымі жылымі дамамі. Гэты раён вызначае дакладная арганізацыя ўнутрыквартальнай прасторы, падзеленай жылымі дамамі на шэраг злучаных паміж сабой двароў, што дазваляе зручна арганізаваць пляцоўкі для адпачынку і гаспадарчых патрэб. Наяўнасць у раёне школ, а на першых паверхах дзіцячых і медыцынскіх устаноў, прадпрыемстваў гандлю, грамадскага харчавання, бытавога абслугоўвання стварае неабходныя сацыяльна-бытавыя ўмовы для жыхароў дадзенага раёна.

Гэты значны для свайго часу жылы комплекс вызначаецца цэласнасцю аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі. Жылыя кварталы (паміж вуліцамі Кірава, Ульянаўскай, Ленінградскай і Свярдлова), якія выходзяць на Прывакзальную плошчу, утвараюць архітэктурны ансамбль параднага ўезда ў горад. Галоўным кампазіцыйным акцэнтам яго з'яўляюцца два 11-павярховыя жылыя дамы, сіметрычна размешчаныя па абодва бакі вул. Кірава. Адзінства архітэктурна-мастацкіх прыёмаў і форм, удала знойдзены прапарцыянальны лад ансамбля Прывакзальнай плошчы дазволілі стаць гэтаму важнаму горадабудаўнічаму вузлу ўзорам у арганізацыі прасторавай сістэмы горада Мінска.

Адраджэнне беларускіх гарадоў пасля вайны цяжка назваць аднаўленнем. У большасці выпадкаў яны ствараліся нанава. Размах прамысловага і жыллёвага будаўніцтва не толькі дазволіў у кароткія тэрміны нармалізаваць жыццё рэспублікі, але і грунтоўна змяніць архітэктурна-мастацкае аблічча і прасторава-планіровачную арганізацыю гарадоў.

Нягледзячы на тое што беларускія гарады ў выніку свайго гістарычнага развіцця і прыродных умоў вызначаліся вялікай разнастайнасцю, пры іх пасляваенным аднаўленні лёгка прасочваюцца пэўныя тыпавыя рысы. Гэта тлумачыцца тым, што пры складанні генеральных планаў пры захаванні гістарычнай сістэмы забудовы прапаноўвалася карэнным чынам палепшыць планіровачную структуру. Гэта выявілася не толькі ў масавым абнаўленні забудовы, але і ў больш глыбокім уліку прыродных умоў, паляпшэнні гарадскога ландшафту, устараненні супярэчнасцей паміж цэнтрамі і перыферыйнымі раёнамі, якія склаліся ў дарэвалюцыйны час, у стварэнні выразных горадабудаўнічых ансамбляў.

Для большасці гарадоў генеральнымі планамі прадугледжваўся паслядоўны пераход да распаўсюджанай у тыя часы ў савецкім горадабудаўніцтве радыяльна-кальцавой планіровачнай сістэмы. Найбольш часта выкарыстоўваўся прыём, калі кампазіцыя гарадскога плана будавалася на аснове ўзаемна перпендыкулярных галоўных гарадскіх магістралей. Часам яны з'яўляліся дыяметрамі і пракладваліся па традыцыйных напрамках. У такіх гарадах, як Віцебск, Полацк, Орша, размешчаных па абодвух берагах паўнаводных рэк, вядучае значэнне надавалася дыяметру, што праходзіў паралельна рацэ. У Гомелі, Пінску, Бабруйску, Быхаве, Рагачове, Рэчыцы, размешчаных на адным беразе ракі, удасканальвалася веерная сістэма з вылучэннем галоўных промняў і арганізацыяй паўкальцавых магістралей. У сувязі з тым што многія беларускія гарады размешчаны на мнагаводных рэках, генеральнымі планамі меркавалася актыўнае іх уключэнне ў кампазіцыйную структуру. Гэта разам з аздараўленнем гарадскога асяроддзя павінна было надаць гарадам непаў-

торную своеасаблівасць, узбагаціць іх мастацкае аблічча. Так, у Полацку было прапанавана стварыць шырокія набярэжныя з сістэмай бульвараў уздоўж Заходняй Дзвіны і Палоты. У Віцебску прадугледжвалася стварэнне азяленёнай набярэжнай уздоўж Заходняй Дзвіны і буйнога зялёнага масіву ўздоўж поймы ракі Віцьбы. Апрача таго, галоўныя плошчы горада прасторава раскрыць у бок Заходняй Дзвіны. У Гродне, дзе раней у асноўным сістэму азелянення складалі лінейныя пасадкі дрэў і прысядзібныя сады, генеральным планам меркавалася ўздоўж абодвух берагоў Нёмана стварыць зялёную сістэму з уключэннем прыродных лясных масіваў. Такім чынам, генеральнымі планамі прапаноўвалася стварэнне водна-зялёных дыяметраў.

Адной са складаных і адказных задач першага пасляваеннага дзесяцігоддзя было фарміраванне агульнагарадскога цэнтра. Ва ўсіх буйных і большасці сярэдніх гарадоў ён уяўляў сістэму шэрага плошчаў, звязаных паміж сабой і сумежнымі з імі кварталамі галоўнай гарадской магістраллю. У малых гарадах і раённых цэнтрах ён абмяжоўваўся галоўнай вуліцай і плошчай. Новыя цэнтры ў большасці выпадкаў супадалі або знаходзіліся ў непасрэднай блізкасці ад гістарычнага ядра горада. У сваю сістэму яны ўключалі забудову, якая захавалася, асобныя будынкі і збудаванні. Звычайна ў цэнтральных раёнах, дзе размяшчаліся самыя адказныя гарадскія аб'екты, ствараліся найбольш выразныя архітэктурна-мастацкія ансамблі.

У кожным горадзе грамадскі цэнтр фарміраваўся з улікам канкрэтных умоў: ступені разбурэнняў, перспектывы развіцця горада ў цэлым, характару былой структуры цэнтральнага раёна. У Мінску, Віцебску, Бабруйску, Оршы, Барысаве агульнагарадскія цэнтры ствараліся практычна нанава. У Гомелі, Магілёве, Гродне, Мазыры, Пінску праводзіліся работы па карэннай рэканструкцыі і ўдасканаленню былой архітэктурна-планіровачнай арганізацыі цэнтральных раёнаў. У шэрагу гарадоў, пераважна ў заходніх абласцях рэспублікі, ставілася задача па аднаўленню існуючай забудовы ў гістарычных частках гарадскіх цэнтраў.

Найбольш поўна і ярка горадабудаўнічыя тэндэнцыі таго часу ўвасобіліся ў планіроўцы і забудове сталіцы рэспублікі. Пасля вайны тут засталося каля 20 % былой забудовы, асабліва панёс страты Цэнтральны раён.

На аснове вывучэння фактычнага стану горада групай праекціроўшчыкаў пад кіраўніцтвам архітэктара А. Воінава быў распрацаваны праект-прапанова па аднаўленню і рэканструкцыі Мінска, намечаны перспектывы яго развіцця. Прапаноўвалася на аснове гістарычна склаўшайся планіровачнай структуры стварыць кампактную планіроўку горада з развіццём яго ў паўночна-ўсходнім і паўднёва-ўсходнім напрамках, найбольш спрыяльных для забудовы; квартальную сістэму паслядоўна перавесці ў радыяльна-кальцавую; стварыць уздоўж поймы ракі Свіслач водна-зялёны дыяметр; правесці рэканструкцыю Цэнтральнага раёна ў цэлым і стварыць тут развітую сістэму горадабудаўнічых ансамбляў; сканцэнтраваць асноўную прамысловасць у трох спецыялізаваных раёнах і г. д.

Гэта работа беларускіх архітэктараў у верасні 1944 г. была адобрана спецыяльнай камісіяй Камітэта па справах архітэктуры пры СНК СССР, у склад якой уваходзілі вядучыя савецкія дойліды А. Шчусеў, М. Колі, А. Мардвінаў, У. Сямёнаў, Б. Рубаненка, І. Лангбард, і атрымала назву «Эскіз планіроўкі Мінска». На працягу двух гадоў у адпаведнасці з гэтым дакументам ажыццяўляліся аднаўленчыя работы, калі закладваліся асновы ўсяго далейшага развіцця горада і складаўся яго гене-

ральны план, які быў зацверджаны ў канцы 1946 г.

Першы пасляваенны генеральны план Мінска быў распрацаваны ў інстытуце «Белдзяржпраект» аўтарскім калектывам у складзе архітэктараў М. Андросава, Н. Трахтэнберга пры ўдзеле галоўнага архітэктара горада Ю. Ягорава і кансультацыі вядомых маскоўскіх архітэктараў У. Сямёнава і М. Палякова.

Генеральным планам прапаноўвалася значна рэканструяваць вулічную сетку, якая разглядалася як аснова кампазіцыі прасторавай арганізацыі горада. Аснову гэтай сістэмы, яе касцяк складалі дзве галоўныя ўзаемна перпендыкулярныя гарадскія магістралі — Ленінскі праспект і вул. Леніна, якія сыходзіліся пад прамым вуглом у цэнтры горада, радыяльныя і кальцавыя магістралі, што іх злучалі.

Ленінскі праспект і яго працяг — вуліцы Маскоўская і Брылеўская — злучаюць у дыяметральным напрамку дзве аўтастрады саюзнага значэння: Мінск — Масква на паўночным усходзе і Мінск — Брэст на паўднёвым захадзе. З ростам горада працягласць праспекта павялічваецца. Для разгрузкі праспекта ў яго цэнтральнай частцы былі створаны дзве дубліруючыя магістралі: з поўначы — па вуліцах Мяснікова, Нямізе, Горкага і з поўдня — па Ульянаўскай і Першамайскай.

У цэнтральнай частцы Ленінскі праспект перасякае водна-зялёны дыяметр, які фарміруецца ўздоўж поймы ракі Свіслач. Паралельна рацэ ад праспекта ў паўночна-заходнім напрамку адыходзіць другая гарадская магістраль — па вуліцы Леніна праз плошчу Свабоды і далей па праспекце Машэрава. У месцы перасячэння галоўных магістралей генеральным планам прадугледжвалася стварэнне агульнагарадскога цэнтра. Адначасова намячалася рэканструяваць радыяльныя напрамкі горада: Партызанскі праспект, вуліцы Я. Коласа, Маякоўскага, Апанскага і інш.

Важная роля ў генеральным плане адводзілася стварэнню кальцавых магістралей. Першае кальцо павінна было злучыць важныя транспартныя вузлы на перасячэнні з радыяльнымі напрамкамі: Прывакзальную плошчу, стадыён, жылыя раёны, прамысловыя пляцоўкі. Другое кальцо праектавалася праз перыферыйныя і прамысловыя раёны. Пры карэкціроўцы ў 1952 г. генеральнага плана было прапанавана стварыць трэцяе кальцо — Мінскую кальцавую аўтадарогу, якая павінна была абазначыць межы горада.

Прапанаваная радыяльна-кальцавая сістэма выцякала з характару былой планіровачнай структуры горада і агульнай ідэі кампазіцыі гарадскога плана. Гэта сістэма дазволіла выявіць своеасаблівасць прыродных ландшафтаў і раскрыць мастацкае ўзаемадзеянне асобных раёнаў горада.

Адной з актуальных праблем адраджэння Мінска было фарміраванне новага агульнагарадскога цэнтра. З гэтай мэтай з 1944 па 1948 г. быў праведзены шэраг усесаюзных і рэспубліканскіх конкурсаў на лепшы праект.

Першым быў закрыты Усесаюзны конкурс на «планіроўку і забудову цэнтральнага ансамбля Мінска», праведзены ў 1944—1945 гг. Адносна лепшымі былі прызнаны праекты М. Колі, І. Собалева, М. Парусьнікава, В. Андрэева і Д. Жыгачава, Ю. Ягорава і В. Маргуліса. Нягледзячы на тое што конкурс фармальна не даў прымальнага рашэння, ён адыграў пазітыўную ролю ў вызначэнні месца і кампазіцыйнай арганізацыі галоўнай плошчы горада і дазволіў высветліць стылістычную накіраванасць архітэктуры будучай забудовы. Галоўным недахопам усіх праектаў лічылася празмернае ўскладненне прасторавага рашэння цэнтральнага ансамбля, які

12. Мінск. Забудова набярэжнай р. Свіслач. 50-я гг.

складаўся з шэрага плошчаў, і пера-большванне іх памераў.

У будучым на аснове праектных прапаноў па забудове цэнтра Мінска, распрацаваных у майстэрнях Белдзяржпраекта, якімі кіравалі І. Лангбард і Г. Баданаў, былі вызначаны чырвоныя лініі Ленінскага праспекта і прынята рашэнне аб размяшчэнні Цэнтральнай плошчы памерам 3—4 га насупраць будынка ЦК КПБ. У 1947—1948 гг. на праект арганізацыі гэтай плошчы быў праведзены закрыты конкурс з прыцягненнем вядомых дойлідаў: М. Парусьнікава, І. Фаміна, Е. Лівенсона, І. Лангбарда. Гэты конкурс даў шэраг цікавых ідэй фарміравання Цэнтральнай плошчы. Аднак варта адзначыць, што забудова плошчы ў будучым ажыццяўлялася без канчатковага дакладнага і яснага рашэння. Значна мянялася наменклатура аб'ектаў, якія першапачаткова меркавалася размясціць на ёй, і ў рэшце рэшт насупераак папярэднім палажэнням і рэкамендацыям была забудавана броўка спуску да пойменнай часткі ракі Свіслач.

Адначасова з заканчэннем распрацоўкі генеральнага плана Мінска ў 1946 г. быў выкананы «Эскізны праект планіроўкі і забудовы Цэнтральнага раёна Мінска» (архіт. Н. Трахтэнберг, Б. Сперанскі, У. Кароль). У 1947—1951 гг. былі выкананы праекты забудовы плошчаў Леніна (архіт. Г. Заборскі, Л. Мацкевіч), Прывакзальнай (архіт. Б. Рубаненка, Л. Галубоўскі і А. Карабельнікаў), Перамогі (архіт. М. Баршч, Л. Аранаўскас, Г. Заборскі, Л. Мацкевіч), комплекс спартыўнага парка «Дынама» (архіт. М. Колі, М. Шміт, В. Вальфензон, М. Парусьнікаў, С. Сатунц, Е. Шаркова).

Асобая ўвага была ўдзелена прасторавай арганізацыі галоўнай кампазіцыйнай восі Цэнтральнага раёна і ўсяго горада — Ленінскаму праспекту. У канцы 1947 г. быў праведзены закрыты конкурс на праект забудовы паміж вуліцамі Свярдлова і Энгельса з удзелам архітэктараў М. Паруснікава, А. Воінава і Ю. Ягорава, М. Колі. Перавага была аддадзена М. Паруснікаву, які быў прызначаны магістральным архітэктарам забудовы Ленінскага праспекта.

Пракладванне магістралі суправаджалася выраўноўваннем трасы і памякчэннем падоўжнага профілю яе рэльефу. Шырыня праспекта на гэтым участку была прынята 48 м, з 24-метровай праезнай часткай і 12-метровымі тратуарамі, уздоўж якіх былі высаджаны шматгадовыя дрэвы. Усе элементы забудовы і добраўпарадкавання звязаны адной кампазіцыйнай задумай і знаходзяцца ў пэўнай супадпарадкаванасці. Тут удала вызначаны вышыні будынкаў і шырыня праспекта, што стварае адчуванне прасторы і дазваляе пад аптымальным вуглом зроку (30—35°) успрымаць архітэктуру будынкаў з процілеглага боку праспекта.

Паміж плошчамі Леніна і Цэнтральнай (цяпер Кастрычніцкая) размешчаны 9 жылых дамоў, 4 адміністрацыйныя будынкі і гасцініцы. Усе яны, акрамя аднаго 6-павярховага жылога дома, што замыкае перспектыву вуліцы Урыцкага, размешчаны ўздоўж чырвонай лініі і ўтвараюць адзіны пяціпавярховы фронт забудовы, які мае агульную па вышыні карнізную лінію з асобнымі павышэннямі для стварэння больш выразнага сілуэта. Суразмернасць асобных будынкаў дасягаецца блізкасцю іх аснаўных параметраў. Пры даўжыні 80—120 м яны размешчаны з невялікімі разрывамі, створанымі водступам на паўкорпуса ўглыб квартала, што прыдало кожнаму будынку аб'ёмную самастойнасць і разнастайнасць у прасторавай арганізацыі вуліцы. Пры гэтым важнейшыя ў горадабудаўнічых адносінах участкі заняты грамадскімі будынкамі, што ствараюць неабходныя кампазіцыйныя акцэнты, а вялікія вітрыны магазінаў і прадпрыемстваў грамадскага харчавання на першых паверхах жылых дамоў надаюць магістралі парадны выгляд.

Па іншых прынцыпах арганізавана прастора другой чаргі цэнтральнага ўчастка праспекта паміж плошчамі Кастрычніцкай і Перамогі. Тут паміж двума шматпавярховымі жылымі дамамі (1958, архіт. М. Баршч, Л. і Г. Арапаўскасы) магістраль спускаецца да поймы ракі Свіслач і праходзіць па насыпе, адкуль адкрываюцца цудоўныя глыбін-

13. Мінск. Манумент Перамогі. Архіт. Г. Заборскі, У. Кароль, скульпт. З. Азгур, А. Бембель, А. Глебаў, С. Селіханаў. 1954—1955

ныя панарамы ўздоўж водна-зялёнага дыяметра. Такі прыём дазволіў уключыць у сістэму ансамбляў праспекта Тэатр оперы і балета, велічны порцік адміністрацыйнага будынка (1948, архіт. В. Гусеў) і іншыя збудаванні, размешчаныя на высокіх кропках. Ландшафт гэтага ўчастка ажыўляе пашыранае воднае люстэрка ракі Свіслач з добраўпарадкаванай гранітнай набярэжнай (1952, архіт. М. Бакланаў).

За новым мостам праз раку (1952, архіт. М. Паруснікаў) пачынаецца прастора плошчы Перамогі [2]. Яна мае памеры 225×170 м і забудавана жылымі дамамі. Два з іх, размешчаныя па дузе (1939—1947, архіт. Р. Столер), замыкаюць прамалінейны ўчастак праспекта. У сваю чаргу дзве аднолькавыя групы, што ўключаюць па тры жылыя дамы (1947—1955, архіт. М. Баршч, Г. і Л. Аранаўскасы), аддзелены ад праспекта шырокімі зялёнымі палосамі. Па восі праспекта ўзведзены манумент Перамогі (1954—1955, архіт. Г. Заборскі, У. Кароль). Архітэктура плошчы задумана як паступовы пераход ад паркавай зоны да радавой забудовы вуліцы.

Удала знойдзеныя маштаб, рытмічнасць і стылістычнае адзінства пластыкі фасадаў забудовы надаюць гэтаму ўчастку Ленінскага праспекта ансамблевы характар, які вызначаецца высокімі архітэктурна-мастацкімі якасцямі і вялікім ідэйным зместам. Яго архітэктурная кампазіцыя, пабудаваная на кантрасце забудаванага ўчастка са строга абмежаванай прасторай і адкрытай часткі ў паркавай зоне, стварае своеасаблівае, непаўторнае аблічча гэтага адрэзка галоўнай магістралі. Забудова гэтай часткі праспекта з'яўляецца адным са значных дасягненняў усёй савецкай архітэктуры.

14. Мінск. Адміністрацыйны будынак па вул. Кірава, 15. Архіт. П. Іваноў. 1952

Некалькі пазней разгарнулася работа па рэканструкцыі і забудове Ленінскага праспекта за плошчай Перамогі. Галоўным элементам кампазіцыі тут з'яўляецца плошча Я. Коласа (1952, архіт. М. Баршч, Л. Аранаўскас, Л. Мацкевіч). У 1952—1953 гг. у Белдзяржпраекце былі распрацаваны два варыянты праекта планіроўкі і забудовы наступнай чаргі праспекта ад плошчы Я. Коласа да выхаду на Маскоўскую шашу [3]. Аднак на гэтым участку не ўдалося стварыць яснай і дакладнай кампазіцыйнай арганізацыі і архітэктурна-мастацкай выразнасці.

[2] Праект забудовы плошчы быў выкананы ў 1950 г. архітэктарамі М. Баршчам і Л. Аранаўскасам і скарэкціраваны ў 1953 г. архітэктарамі Г. Заборскім і Л. Мацкевічам у сувязі з узвядзеннем манумента Перамогі, у стварэнні якога прынялі ўдзел скульптары З. Азгур, А. Бембель, А. Глебаў, С. Селіханаў.

[3] У першы аўтарскі калектыў уваходзілі архітэктары С. Бяляеў, С. Мусінскі, Я. Печкін, Г. Сысоеў, Н. Трахтэнберг, у другі — П. Громаў, М. Гура, Г. Парсаданаў, Л. Рымінскі.

Выкарыстоўваючы вопыт забудовы Ленінскага праспекта ў Мінску, з улікам канкрэтных умоў былі рэканструяваны, а ў шэрагу выпадкаў створаны нанава галоўныя магістралі ў буйных гарадах Беларусі. Характэрным прыкладам у гэтых адносінах з'яўляецца вуліца Кірава ў Віцебску (1947—1957, архіт. В. Гусеў, А. і В. Данілавы і інш.). Гэта вуліца са сваім працягам стала важным дыяметрам, які перпендыкулярна перасякае трыдцыйныя кампазіцыйныя восі планіровачнай структуры горада — вуліцу Леніна і раку Заходнюю Дзвіну. Параўнальна кароткая па даўжыні (600 м) траса новай магістралі, пракладзенай на месцы існаваўшай да вайны 12-метровай вуліцы, бярэ свой пачатак ад Прывакзальнай плошчы і даходзіць да новага моста (1957, архіт. В. Ладыгіна, Я. Заслаўскі), за якім меркавалася стварыць Цэнтральную плошчу. Вуліца Кірава мае шырыню 66 м з 24-метровым у цэнтры размешчаным бульварам. Па фронце чырвоных ліній яна забудавана 4—5-павярховымі жылымі дамамі з прадпрыемствамі абслугоўвання на першых паверхах. Кампазіцыя пабудавана на сіметрычным адносна восі магістралі паўтарэнні аб'ёмаў, адзінстве гарызантальных чляненняў і вертыкальнага рытму пластыкі фасадаў, стылістычнай агульнасці выкарыстання архітэктурна-мастацкіх сродкаў.

Значную рэканструкцыю пры аднаўленні зазналі галоўныя магістралі і кварталы, што прымыкалі да іх, у шэрагу буйных гарадоў. У першую чаргу гэта вуліцы Першамайская ў Магілёве, Савецкая і Камсамольская (зараз Леніна) у Гомелі. Як і вуліца Леніна ў Віцебску, яны ў асноўным захавалі былую трасіроўку, але, дзе гэта было магчыма, пашырыліся і змянілі падоўжны профіль. У выніку ўзвядзення новых, надбудовы і ўзбагачэння пластыкі фасадаў будынкаў, якія аднаўляліся, істотна змянілася архітэктурна-мастацкае аблічча гэтых магістралей. Разам з тым не ўдалося дасягнуць той цэласнасці і яснасці прасторавай арганізацыі, якая характэрна для цэнтральнай часткі Ленінскага праспекта ў Мінску і вуліцы Кірава ў Віцебску. Гэта тлумачыцца тым, што ў генпланах і праектах планіроўкі і забудовы цэнтральных раёнаў названых гарадоў гэтым пытанням было ўдзелена недастаткова ўвагі. З другога боку, пры ўзвядзенні асобных будынкаў і комплексаў будынкаў мала ўлічваліся асаблівасці прылягаючай забудовы, якая ў выніку атрымала фрагментарны характар.

Больш увагі ў гэтыя гады надавалася фарміраванню галоўных гарадскіх плошчаў. Калі ў Мінску і Віцебску Цэнтральныя плошчы ствараліся нанава на месцы разбураных у час вайны кварталаў, то ў Гомелі плошча Леніна захавала сваё месцазнаходжанне, дзе сыходзіліся асноўныя радыусы-промні. Аднак замест былой плошчы з гандлёвымі радамі тут было прапанавана стварыць галоўны грамадска-адміністрацыйны цэнтр горада. У сваю чаргу ў Магілёве асноўныя плошчы — Леніна, Тэатральная, Вакзальная — захавалі сваё былое прызначэнне і аднаўляліся толькі са змяненнем архітэктуры асобных будынкаў. Выключэннем у гэтым горадзе з'яўляецца Савецкая плошча, забудова якой сфарміравалася ў канцы 50-х — пачатку 60-х гадоў без належнай увагі да гэтага важнага горадабудаўнічага вузла.

Большасць цэнтральных плошчаў у гарадах рэспублікі размяшчаліся на перасячэнні галоўных магістралей. Напрыклад, у Брэсце — на перасячэнні вуліц Леніна і Пушкіна, у Барысаве — праспекта Рэвалюцыі і вуліцы Чкалава, Быхаве — вуліц Чырвонаармейскай і Пралетарскай. Каб падкрэсліць іх ідэйна-палітычнае значэнне, у многіх выпадках на гэтых плошчах устанаўліваліся помнікі У. І. Леніну.

Цэнтральныя раёны імкнуліся вылучыць сродкамі архітэктуры з астатняй забудовы гарадоў, надаць ім парадны характар. Звычайна выкарыстоўваліся горадабудаўнічыя прыёмы мінулага. Тут канцэнтраваліся найбольш значныя будынкі: установы культуры, савецкіх і адміністрацыйных органаў, гандлёвыя прадпрыемствы і г. д. Яны трактаваліся ў формах класічнай архітэктуры, што надавала ім манументальны выгляд. Характэрным для гэтага часу было акцэнтаванне вуглавых кампазіцый рознымі надбудовамі і вежкамі. У афармленні пластыкі фасадаў побач з дэкорам класічнай спадчыны шырока выкарыстоўвалі скульптуру. Часам знешне прэстыжныя тэндэнцыі эстэтычных пошукаў у забудове гарадоў выцяснялі на другі план функцыянальныя, інжынерна-тэхнічныя і эканамічныя пытанні арганізацыі гарадскога асяроддзя.

* * *

Як ужо гаварылася, у пасляваенны перыяд першачарговае значэнне набываюць пытанні ж ы л л ё в а г а б у д а ў н і ц т в а.

Паралельна з аднаўленчымі работамі, якія ў асноўным былі завершаны к 1948—1949 гг., з года ў год нарошчваюцца маштабы новага жыллёвага будаўніцтва. Асноўным відам дзяржаўнага масавага жыллёвага будаўніцтва былі двух- і трохпавярховыя жылыя дамы.

Новыя жылыя дамы ўзводзіліся галоўным чынам на аснове тыпавых праектаў, аб'яднаных у серыі з лакальнай уніфікацыяй архітэктурна-планіровачных і канструкцыйных рашэнняў. Серыйны метад, які з'яўляецца лагічным развіццём тыпізацыі масавага жыллёвага будаўніцтва даваеннага перыяду, адкрыў магчымасці комплекснага будаўніцтва і выкарыстання індустрыяльных метадаў. Серыі тыпавых праектаў распрацоўваліся рознымі праектнымі арганізацыямі без узгаднення паміж сабой. Кожная серыя ўключала абмежаваную наменклатуру праектаў жылых дамоў, якія адрозніваліся складам кватэр, працягласцю, павярховасцю, арыентацыяй, аб'ёмным рашэннем (франтальныя, вуглавыя, П- або Г-падобныя ў плане) і архітэктурнай пластыкай фасадаў. Асноўнай перавагай малапавярховага будаўніцтва, якое па архітэктурна-планіровачных якасцях і ступені добраўпарадкавання кватэр не ўступала шматпавярховаму, з'яўлялася тое, што яно абыходзілася прасцейшымі механізмамі для мантажу будынкаў і вялося на аснове выкарыстання мясцовых будаўнічых матэрыялаў. У канструкцыйных адносінах серыі тыпавых праектаў не былі адзінымі. Кожная з іх мела свой набор будаўнічых дэталей і элементаў. Практычна для ўсіх серый тыпавых праектаў было характэрна выкарыстанне ў архітэктурна-мастацкім афармленні фасадаў такіх традыцыйных элементаў, як карнізы, прафіляваныя цягі, наличнікі, сандрыкі, розныя дэкаратыўныя ўстаўкі, геральдычныя цягі, складаныя кранштэйны. Захапленне дэкаратыўнымі сродкамі прыводзіла да павелічэння аб'ёмаў будынкаў, ускладняла правядзенне работ і павялічвала іх кошт.

З пачатку 50-х гадоў да цэнтралізаванай распрацоўкі серый тыпавых праектаў прыцягваюцца праектныя інстытуты рэспублікі. Так, у 1951 г. упершыню ў Беларусі была выпушчана серыя тыпавых праектаў малапавярховых жылых дамоў (архіт. І. Елісееў, Белдзяржпраект). Гэта серыя ўключала тры праекты двухпавярховых і чатыры праекты трохпавярховых дамоў. Гэта дазволіла прымяняць для ўсіх будынкаў адзіную канструкцыйную схему, заснаваную на уніфікаваных элементах. Архітэктурнае рашэнне фасадаў прадугледжвалася ў трох варыян-

тах: два для гарадоў і адзін, больш спрошчаны, для раённых цэнтраў і пасёлкаў. Гэта серыя атрымала шырокае распаўсюджанне ў рэспубліцы і за яе межамі. Яна выкарыстоўвалася аж да канца 50-х гадоў у забудове Гродна, Брэста, Бабруйска, Баранавіч і іншых гарадоў БССР.

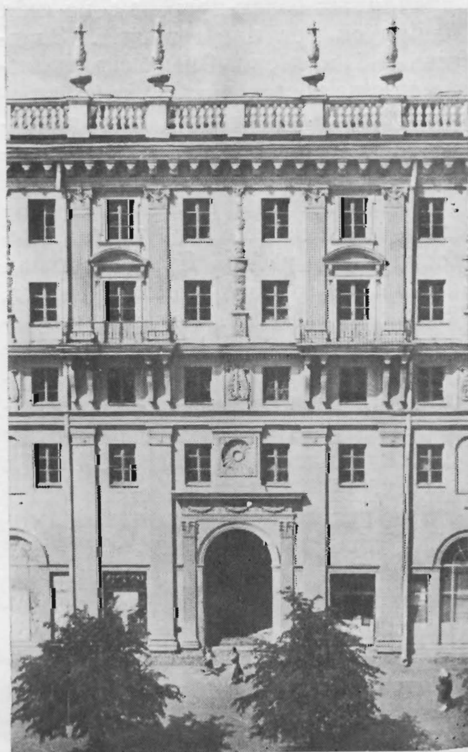
Шматпавярховае жыллёвае будаўніцтва ў першае пасляваеннае дзесяцігоддзе займала адносна невялікі аб'ём. Тым не менш к 1955 г. толькі ў Мінску такіх будынкаў было пабудавана ў 3 разы больш, чым да 1941 г. ва ўсіх гарадах Беларусі. Жылыя дамы ў чатыры і больш паверхаў будаваліся галоўным чынам у цэнтральных раёнах буйных гарадоў. Большасць такіх будынкаў у гэты час узводзілася па індывідуальных праектах з выкарыстаннем тыпавых серый.

Так, на аснове серыі, распрацаванай архітэктарам С. Кавыкавым, была ажыццёўлена забудова цэнтральнага ансамбля Ленінскага праспекта паміж вуліцай Свярдлова і Цэнтральнай плошчай у Мінску ў перыяд з 1946 па 1955 г. Яна ўключае жылыя дамы пад № 14, 16, 22 (архіт. М. Паруснікаў), № 23 (архіт. М. Паруснікаў, Г. Заборскі), № 18 і 19 (архіт. Г. Баданаў) і № 13 з кінатэатрам «Цэнтральны» (архіт. Г. Баданаў, М. Асмалоўскі). Выключэнне складае жылы дом пад № 12 для навуковых супрацоўнікаў (архіт. Л. Баталаў) на рагу вул. Валадарскага, запраектаваны спецыяльна для дамоў падобнага тыпу.

Агульны шаг аконных праёмаў, лесвічных клетак, працягласць секцый забяспечылі адзіны рытм забудовы праспекта. Гэтаму ж садзейнічалі агульныя прынцыпы кампазіцыйнай пабудовы і ўдала знойдзеная суразмернасць асобных аб'ёмаў і іх асноўных члянення. Разам з тым індывідуальная пластыка фасадаў асобных або сіметрычна запраектаваных будынкаў у адзіным стылістычным ключы дазволіла пазбег-

15. Мінск. Жылы дом па Ленінскім пр., 18. Архіт. Г. Баданаў. 1948—1952

16. Мінск. Жылы дом па Ленінскім пр., 22. Архіт. М. Паруснікаў. 1949—1954



нуць манатоннасці і дабіцца разнастайнасці ў забудове Ленінскага праспекта.

Аддаючы належнае высокім архітэктурна-мастацкім якасцям фасадаў жылых дамоў, нельга не спыніцца на шэрагу іх недахопаў. У адпаведнасці з мастацкай ідэяй афармлення фасадаў на чацвёртым паверсе жылога дома № 19 (архіт. Г. Бадапаў) усе светлавыя праёмы вырашаны ў выглядзе балконаў. Гэта прывяло да таго, што ў адной з кватэр вуглавой часткі сем балконаў, у той час як у кватэрах 2-га і 5-га паверхаў ва ўсім доме няма ніводнага балкона. Неэканамічнымі і нязручнымі аказаліся кватэры і ў вежавых частках жылых дамоў, якія фарміруюць пачатак бульвара па Камсамольскай вуліцы (архіт. М. Паруснікаў, Г. Бадапаў).

Для ўсіх тыпаў секцый была прынята адзіная канструкцыйная сістэма з двума радамі ўнутраных цагляных апор-слупоў з шагам 3,2 і 3,7 м і драўляных бэлек-прагонаў, на якія абапіраўся драўляны насціл. Знадворныя і міжсекцыйныя сцены выконваліся з цэглы. Жалезабетон ужываўся для перакрыццяў над падваламі ўбудаванымі на першым паверсе прадпрыемствамі абслугоўвання.

Тыпавыя секцыі гэтай серыі ўжываліся таксама пры будаўніцтве жылых дамоў у раёне Прывакзальнай плошчы, па вуліцах Леніна, Маркса, Энгельса ў Мінску. Вопыт шматпавярховага жыллёвага будаўніцтва ў сталіцы рэспублікі шырока выкарыстоўваўся ў забудове галоўных магістралей і цэнтральных кварталаў у Віцебску, Магілёве, Гомелі і іншых гарадах.

Узяўшы за аснову тыпавыя секцыі, аўтары праектаў жылых дамоў афармленне сканцэнтроўвалі галоўным чынам на фасадах. Так, улічваючы, што дамы на плошчы Перамогі ў Мінску размешчаны на галоўнай магістралі горада, асобая ўвага была ўдзелена іх кампазіцыйна-мастацкаму боку. Невялікія па працягласці карпусы павінны былі быць звязаны паміж сабой каланадамі. Аднак з аднаго боку праспекта яны не былі завершаны ў выніку прынятых пасля 1955 г. мер па ліквідацыі празмернасцей у архітэктуры. Вуглы крайніх дамоў увянчаны ажурнымі вежкамі. Пластыка фасадаў у цэлым насычана здробненымі дэкаратыўнымі формамі, якія слаба чытаюцца з вялікай адкрытай прасторы плошчы.

17. Мінск. Жылы дом на плошчы Перамогі. Архіт. М. Баршч, Л. і Г. Аранаўскасы. 1951—1956

У першае пасляваеннае дзесяцігоддзе пры будаўніцтве шматпавярховых жылых дамоў шырока выкарыстоўваліся дэкаратыўныя сродкі архітэктурнай класікі: складаныя вянчаючыя карнізы, прафіляваныя цягі, сандрыкі і налічнікі, балюстрады на парапетах і балконах, паліраваны граніт для абліцоўкі цокаляў і г. д. Нават такія характэрныя для жылля элементы, як эркеры і балконы, часта выкарыстоўвалі з агульнай кампазіцыйнай задумай забудовы вуліцы.

З павелічэннем у пачатку 50-х гадоў маштабаў жыллёвага будаўніцтва індывідуальнае праектаванне не спраўлялася з новымі аб'ёмамі, а га-

лоўнае, было працаёмкім і дарагім. Узнікла неабходнасць больш дасканалай методыкі праектавання на аснове тыпізацыі і ўкаранення індустрыяльных метадаў будаўніцтва. Першапачаткова адсутнасць паўнацэнных тыпавых рашэнняў спрабавалі кампенсаваць шляхам паўторнага выкарыстання праектаў найбольш удалых будынкаў. Так, праекты жылых дамоў, выкананыя архітэктарам М. Паруснікавым для Ленінскага праспекта ў Мінску, з невялікімі зменамі былі выкарыстаны на Прывакзальнай плошчы ў Віцебску і вул. Першамайскай у Магілёве. Зыходзячы з гэтага, многія праектныя арганізацыі краіны прыступілі да распрацоўкі тыпавых праектаў шматпавярховых жылых дамоў для масавага будаўніцтва.

Адна з першых серый была распрацавана галаўным у рэспубліцы інстытутам «Белдзяржпраект» (1950, архіт. М. Баршч, Л. і Г. Аранаўскасы). У ёй быў выкарыстаны так званы «фрагментарны метад» тыпізацыі, сутнасць якога заключалася ва уніфікацыі не толькі планіровачнага і канструкцыйнага рашэнняў, але і пэўнага набору архітэктурных элементаў. Такім чынам, не мяняючы планіровачнай і канструкцыйнай асновы будынка, можна было атрымліваць разнастайныя варыянты фасадаў, кампазіцыя якіх будавалася на выкарыстанні ў розных камбінацыях адных і тых жа архітэктурных дэталей. З'явілася магчымасць шырокага ўзвядзення асобных жылых дамоў і цэлых кварталаў, пераважна ў цэнтральных раёнах гарадоў.

У наступныя гады для гарадскога будаўніцтва БССР былі рэкамендаваны яшчэ некалькі серый жылых будынкаў. Гэта забяспечыла ў першае пасляваеннае дзесяцігоддзе павелічэнне маштабаў і тэмпаў уводу ў строй новай жылой плошчы, павышэнне ступені капітальнасці будынкаў, узроўню іх інжынернага абсталявання, добраўпарадкаванне і азеляненне сялібных тэрыторый, арганізацыю сістэмы культурна-бытавога абслугоўвання гарадскога насельніцтва.

К канцу разглядаемага перыяду вызначаюцца асноўныя напрамкі развіцця масавага жыллёвага будаўніцтва. Перш за ўсё гэта комплексная забудова кварталаў і цэлых раёнаў, дзе адначасова са шматпавярховымі секцыйнымі жылымі дамамі ўзводзяцца школы, дзіцячыя сады і яслі і іншыя ўстановы абслугоўвання. Першымі ў гэтых адносінах былі запраектаваны жылыя масівы ў раёне вуліц К. Лібкнехта, Р. Люксембург і Арлоўскай у Мінску.

Паслядоўна з года ў год павялічваліся маштабы будаўніцтва новых будынкаў грамадскага прызначэння. Для большасці такіх будынкаў таксама шырока выкарыстоўваліся тыпавыя праекты. Перш за ўсё трэба было аднавіць школьную сетку. Усе новыя школы ўзводзіліся па тыпавых праектах. Адрозніваліся яны галоўным чынам аб'ёмам і знешнім выглядам. У большасці выпадкаў мелі кампактную П-падобную форму плана, дзе ўздоўж аднаго боку калідора-рэкрэацыі групаваліся класныя пакоі. Лесвічныя клеткі размяшчаліся ў тарцах будынка.

Фасады школьных будынкаў у асноўным аздабляліся рустоўкай, франтонамі, дэкаратыўнымі пілястрамі. Будынкі вянчалі карнізы складанага профілю, а ўваходы падкрэслівалі ўскладненыя парталы.

Значныя рэканструкцыйныя работы і пашырэнне плошчаў вяліся пры аднаўленні вышэйшых навучальных устаноў рэспублікі. У першую чаргу гэта датычыць Універсітэцкага гарадка. Тут будынкі кожнага з трох інстытутаў аднаўляліся самастойна, без адзінай архітэктурнай задумы. Так, карпусы мединстытута захавалі цалкам даваенную планіроўку і аблічча; у будынках уласна універсітэта змены закранулі толькі фасады (архіт. С. Баткоўскі), дзе

з'явіліся спрошчаныя архітэктурныя дэталі; корпус педінстытута поўнасцю змяніў сваё пластычнае рашэнне (архіт. Г. Заборскі), у якім былі выкарыстаны класічны дэкор і нацыянальны беларускі арнамент.

18. Мінск. Інтэрнат Беларускага політэхнічнага інстытута. Архіт. С. Мусінскі, Г. Сысоеў. 1952—1956

Больш істотныя змены зазнаў комплекс будынкаў політэхнічнага інстытута. Тут толькі інтэрнат і адзін з карпусоў былі адноўлены без змен. Галоўны ж корпус адбудоўваўся ў некалькі чэргаў. Максімальна выкарыстаўшы каркас згарэлага будынка і захаваўшы былы прынцып планіровачнай арганізацыі, аўтары праекта Л. Рымінскі і Л. Усава цалкам змянілі ўваходную групу памяшканняў, дзе з'явіўся прасторны двухсветлавы вестыбюль. Цэнтральная частка была вырашана ў выглядзе манументальнага шасцікалоннага порціка, які ўзвышаецца над цокальным паверхам з галоўным уваходам. Пластыка фасадаў бакавых рызалітаў узбагацілася добра прарысаванымі архітэктурнымі дэталямі і карнізамі з геральдычным фрызам, прафіляванымі цягамі, рытмічна размешчанымі сандрыкамі і г. д. Некалькі пазней, у 1952—1956 гг., уздоўж Ленінскага праспекта былі ўзведзены карпусы інтэрнатаў (архіт. С. Мусінскі, Г. Сысоеў), архітэктурна-мастацкае рашэнне якіх было падпарадкавана галоўнаму корпусу, што дазволіла стварыць выразны горадабудаўнічы комплекс, які арганічна ўвайшоў у сістэму ансамбляў Ленінскага праспекта.

Пры аднаўленні былых і будаўніцтве новых карпусоў ВНУ шырока выкарыстаны класічныя ордэрныя сістэмы. Акрамя названых прыкладамі могуць служыць тэатральна-мастацкі інстытут (1955, архіт. Я. Шапіра) і інстытут механізацыі сельскай гаспадаркі (1956, архіт. М. Бакланаў) у Мінску, сельскагаспадарчая акадэмія ў Горках і інш.

У 50-я гады ў рэспубліцы быў адкрыты шэраг вышэйшых навучальных устаноў. Сярод іх сельскагаспадарчы і педагагічны інстытуты ў Брэсце, Мазыры, Полацку. Для будаўніцтва карпусоў ВНУ і тэхнікумаў былі выкарыстаны перапрацаваныя тыпавыя праекты школьных будынкаў. Прыкладам могуць служыць галоўны корпус педагагічнага інстытута замежных моў (1955, архіт. Г. Заборскі) і архітэктурна-будаўнічы тэхнікум (1954, архіт. М. Бакланаў) у Мінску, Мазырскі педінстытут і інш.

Сярод спецыяльных школ высокімі архітэктурнымі якасцямі вызначаецца Мінскае суворaўскае ваеннае вучылішча (1955). Выкарыстаўшы ў асноўным былы каркас будынка, архітэктар Г. Заборскі стварыў цэласную архітэктурную кампазіцыю з яўна выяўленым цэнтральным і двума бакавымі аб'ёмамі. Гарызантальнай цягай будынак расчлянёны на дзве часткі, ніжняя з якіх апрацавана простым і брыльянтавым рустам, верхняя — пілястрамі і трохчацвяртнымі калонамі. Найбольш парадна аформлена цэнтральная частка з га-

лоўным уваходам, на якой вылучаецца багата дэкарыраваны рэльефнай скульптурай франтон, увянчаны па вуглах скульптурнымі групамі воінаў Савецкай Арміі. У бакавыя пілоны ўкампанаваны беларускі арнамент.

Буйнейшым спартыўным збудаваннем пасляваеннага перыяду з'яўляецца стадыён «Дынама» ў Мінску. Месца для яго было выбрана на крутым схіле цэнтральнага плато пад вуглом да вул. Ульянаўскай непадалёку ад поўнасцю згарэўшага даваеннага стадыёна з драўлянымі трыбунамі. Будаўніцтва ажыццяўлялася ў некалькі этапаў, з 1947 па 1954 г. (архіт. М. Колі, В. Вальфензон, М. Шміт). У 1954 г. уступіла ў строй другая чарга комплексу з кальцавой трыбунай (архіт. М. Паруснікаў, С. Сатунц, Е. Шаркова). З боку вул. Ульянаўскай жалезабетонныя трыбуны вырашаны двух'яруснай аркадай з дэкаратыўнымі ўстаўкамі на спартыўныя тэмы. Адначасова былі завершаны работы па добраўпарадкаванню парку і арганізацыі спартыўных пляцовак. Галоўны ўваход на стадыён арганізаваны з боку вул. Камсамольскай і вылучаны ажурнай аркадай з калонамі карынфскага ордэра (архіт. М. Баршч).

19. Будынак Мінскага суворайскага ваеннага вучылішча па вул. Горкага, 29. Архіт. Г. Заборскі. Рэканструкцыя 1953 г.

У складаных умовах праходзіла аднаўленне сеткі культурна-асветных устаноў. У былым выглядзе відовішчныя збудаванні аднаўляліся рэдка. Да гэтай групы можна аднесці будынкі тэатраў у Магілёве, Брэсце, Бабруйску, клуб металістаў у Віцебску. У большасці ж выпадкаў аднаўленчыя работы суправаджаліся поўнай або частковай рэканструкцыяй. Часам гэта закранала фасады, якія перарабляліся шляхам узбагачэння іх пластыкі класічнымі формамі. Напрыклад, пры аднаўленні клуба чыгуначнікаў у Гомелі (1946—1949, архіт. І. Пестрыкаў) на галоўным фасадзе з'явіліся магутны порцік і іншыя дэталі ордэрнай сістэмы.

Значнымі пасляваеннымі відовішчнымі збудаваннямі сталі будынкі Рускага драматычнага тэатра імя М. Горкага (1952, архіт. М. Бакланаў) і Тэатра юнага гледача (1953, архіт. А. Воінаў, Л. Усава) у Мінску. Яны пабудаваны з выкарыстаннем каркасаў згарэўшых збудаванняў.

У першым выпадку за аснову было ўзята былое культавае збудаванне, у якім у даваенныя гады працаваў яўрэйскі тэатр, а ў другім — група памяшканняў Палаца піянераў. Планіроўка гэтых тэатраў ясная, зручная і дастаткова парадная. У кампазіцыйным рашэнні фасадаў выкарыстаны элементы і дэталі класічнай ордэрнай сістэмы.

Пры аднаўленні Тэатра оперы і балета ў Мінску (1946—1949, архіт. І. Лангбард) было захавана знешняе аблічча будынка, асноўныя змены закранулі ўнутраную прастору. У выніку ўстаранення недахопаў планіроўкі перадваеннага часу глядзельная зала атрымала класічную ясную сістэму. Былі поўнасцю пераафармлены інтэр'еры і абсталяванне сцэны.

20. Мінск. Палац культуры Белсаўпрофа. Архіт. У. Яршоў. 1954

Няўдала было выканана пакрыццё над глядзельнай залай, якое штогод патрабавала капітальнага рамонту. Гэта прывяло да таго, што ў 1958 г. над будынкам тэатра быў зроблены металічны схільны дах, які сказіў аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю.

Асобныя будынкі пры аднаўленні змянялі сваё прызначэнне. Напрыклад, пры будаўніцтве кінатэатра «Перамога» ў Мінску (1948, архіт. І. Лангбард, М. Баклапаў) быў выкарыстаны каркас згарэўшага ў час вайны клуба харчавікоў. Для відовішчных устаноў скарыстоўвалі будынкі, дзе можна было арганізаваць зальнае памяшканне. Найбольш часта для гэтай мэты прыстасоўвалі культавыя збудаванні, на базе якіх былі адкрыты кінатэатры ў Віцебску, Баранавічах, Брэсце, Бялынічах і іншых гарадах. У шэрагу выпадкаў невялікія кінатэатры ўбудоўваліся або прыбудоўваліся да жылых дамоў (кінатэатры «Цэнтральны» і «Змена» ў Мінску).

З пачатку 50-х гадоў у будаўніцтве новых культурна-асветных установаў у многіх выпадках прымяняюцца тыпавыя праекты. Найбольш шырокае распаўсюджанне ў Беларусі атрымаў праект клуба з залай на 320 месц (1948, архіт. К. Барташэвіч) кампактнай сіметрычнай планіроўкі з галоўным фасадам у выглядзе шасцікалоннага порціка. Элементы класічнага дэкору выкарыстоўваліся таксама і ў афармленні інтэр'ераў. З нязначнымі змяненнямі па гэтаму тыпавому праекту былі ўзведзены Дом культуры па вул. Першамайскай у Магілёве, Палац культуры энергетыкаў у Светлагорску, клуб будтрэста № 1 па вул. Казлова ў Мінску і інш. Гэты ж праект быў пакладзены ў аснову рашэння Палаца культуры на плошчы Леніна ў Віцебску (1952—1956, архіт. А. Ерамёнак).

У 1958 г. на цэнтральнай плошчы Гродна па тыпавому праекту архітэктара І. Рожына было завершана будаўніцтва Палаца культуры тэкстыльшчыкаў. Трох-двухпавярховы будынак мае сіметрычную планіровачную схему. На першым паверсе размешчаны вестыбюльная група, клубныя і адміністрацыйна-гаспадарчыя памяшканні, на другім — двухсветлавая глядзельная зала на 400 месц з эстрадай-сцэнай, фае, пакоі для работы гурткоў, на трэцім паверсе, убудаваным толькі ў тарцах будынка, размешчаны клубныя пакоі. Галоўны фасад вырашаны ў выглядзе каланады на ўсю вышыню будынка, якая ўтварае неглыбокую лоджыю перад цэнтральным уваходам.

На аснове тыпавых праектаў у гэтыя гады былі пабудаваны Палацы культуры ў Оршы і Жодзіне (архіт. К. Барташэвіч), клубы (архіт. П. Рудзік) у Мазыры і Лагойску, а таксама кінатэатры (архіт. М. Баршч) у Мінску, Лідзе, Пінску, Слуцку, Жлобіне.

Да буйнейшых відовішчных збудаванняў пасляваенных год адносяцца будынкі драматычных тэатраў у Гомелі (1947—1956, архіт. А. Тарасенка) і Віцебску (1954—1958, архіт. А. Максімаў, Т. Рыскіна). Абодва збудаванні адлюстроўваюць агульныя тэндэнцыі праектавання і будаўніцтва тэатральных будынкаў у савецкай архітэктуры таго часу.

Будынак абласнога тэатра ў Гомелі размешчаны на галоўнай плошчы горада і займае складаны ўчастак пры зліцці вуліц Леніна і Савецкай з плошчай і адкрыты агляду з усіх бакоў. Галоўным фасадам ён звернуты ў бок вялікага парку на высокім беразе ракі Сож з выдатным помнікам архітэктуры пачатку XIX ст.— палацам Румянцава — Паскевіча. Гэта месца было выбрана яшчэ да вайны архітэктарам І. Жалтоўскім. Відаць, праект вядомага майстра савецкай архітэктуры паклаў адбітак на кампазіцыйнае і планіровачнае рашэнне будынка тэатра. Яго аб'ёмна-прасторавая пабудова падпарадкавана строгай сіметрыі з акцэнтаваннем галоўнай восі, на якой паслядоўна размешчаны галоўны ўваход, вестыбюльная група памяшканняў, фае 1-га паверха, вырашаная на аснове кананізаванай яруснай сістэмы глядзельная зала на 800 месц, сцэнічная група памяшканняў.

У мастацкім афармленні выкарыстаны традыцыйны для тэатральных будынкаў класічны шасцікалонны порцік з развітым франтонам, увянчаны скульптурнай кампазіцыяй. Але сцэнічная каробка, што ўзвышаецца над збудаваннем, арганічна не ўвязана з архітэктурай яго аб'ёмнага рашэння.

На аналагічных прынцыпах быў запраектаваны будынак драматычнага тэатра імя Я. Коласа ў Віцебску. Аднак яго будаўніцтва супала з часам перабудовы савецкай архітэктуры і праект быў перагледжаны, у асноўным з боку архітэктурна-мастацкага афармлення фасадаў і ін-

тэр'ераў. У выніку ліквідацыі так званых «празмернасцей» будынак, размешчаны на адным з самых адказных участкаў у цэнтры горада, атрымаў агрубленую, малавыразную пластыку фасадаў. Асабліва гэта датычыць бакавых фасадаў, адзін з якіх звернуты ў бок ракі Заходняй Дзвіны, а другі — да галоўнай магістралі горада — вуліцы Леніна.

21. Віцебск. Беларускі дзяржаўны акадэмічны тэатр імя Я. Коласа. Архіт. А. Максімаў, Т. Рыскіна. 1958

Значным відовішчным збудаваннем з'яўляецца будынак Мінскага цырка (1958, архіт. В. Жукаў). Як і іншыя збудаванні падобнага тыпу таго часу, ён вырашаны з выкарыстаннем класічнага дэкору. Нават пры яго завяршэнні не рабіліся спробы спрасціць кампазіцыю фасадаў. Некалькі выпадковы характар носіць месца, абранае для будаўніцтва гэтага дастаткова буйнога аб'екта. Будынак размешчаны на зацемненым участку без дастатковай разгрузачнай пляцоўкі перад ім.

У большасці ж выпадкаў у разглядаемы перыяд відовішчныя збудаванні размяшчаліся ў адказных горадабудаўнічых вузлах, дзе ім адводзілася вядучая роля. Нават невялікія па аб'ёму кінатэатры на 200—300 месц узводзіліся так, што замыкалі перспектыву галоўных плошчаў і магістралей гарадоў. Зыходзячы з гэтага, іх аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя будавалася на строга сіметрычным рашэнні. Такі прыём забяспечваў прасторавую цэласнасць аб'ёму і падкрэсленую манументальнасць. Як відаць з прыведзеных прыкладаў, пры праектаванні гэтага тыпу будынкаў часта прыбягалі да архітэктурных форм і дэкору з арсенала мінулага. У канчатковым выніку такія кампазіцыйныя прыёмы часам ператвараліся ў дакучлівыя стылізатарскія матывы. Так, шматкалонны класічны порцік стаў у літаральным сэнсе слова «тыпалагічным канонам», без якога відовішчны будынак тых гадоў быў бы немагчымым.

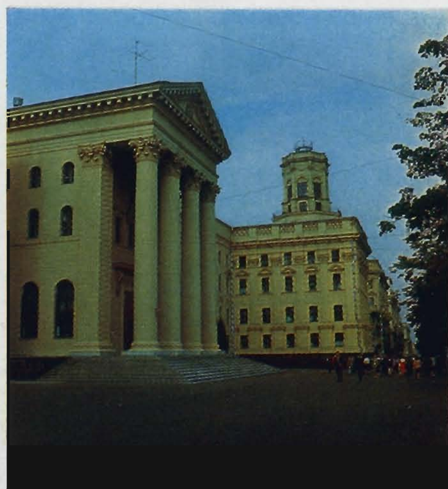
Сярод г а н д л ё в ы х устаноў вызначаецца будынак Дзяржаўнага універсальнага магазіна ў Мінску (1946—1952, архіт. Л. Мілегі, Р. Гегарт). Гэта адзін з буйнейшых у Савецкім Саюзе для тых гадоў будынак падобнага тыпу. У аснову збудавання пакладзены жалезабетонны каркас з вялікім шагам апорных пілонаў. Першапачаткова канструкцыйная сістэма знайшла сваё адлюстраванне ў рашэнні фасадаў. Аднак асцерагаючыся, што дакладны рытм вертыкальных апор міжпавярховых перакрыццяў у чыстым выглядзе будзе ўспрымацца залішне суха, а таксама вырывацца з забудовы Ленінскага праспекта, аўтары пайшлі па шляху працаёмкай і складанай дэталізацыі фасадных плоскасцей. Планіроўка будынка дастаткова выразная і зручная, аднак яе вартасці зніжаны тым, што ў аздабленні інтэр'ераў таксама дапушчана перагрузка архітэктурнымі дэталямі.

У забудове гарадоў і фарміраванні іх цэнтральных ансамбляў асобнае месца ў разглядаемы перыяд займаюць а д м і н і с т р а ц ы й-

ныя будынкі. У большасці выпадкаў яны размяшчаліся на галоўных плошчах і магістралях.

Найбольш значным з'яўляецца адміністрацыйны будынак на Ленінскім праспекце ў Мінску (1945—1947, архіт. М. Парусшкаў), які займае цэлы квартал па фронце магістралі паміж вуліцамі Камсамольскай і Урыцкага, уключаючы будынак, які захаваўся з часоў вайны.

22. Мінск. Адміністрацыйны будынак па Ленінскім пр. Архіт. М. Парусшкаў. 1945—1947



Гэта было першае збудаванне на галоўнай магістралі сталіцы, стаўшае важнейшым кампазіцыйным акцэнтам яе цэнтральнага ўчастка. Тым самым быў прадвызначаны архітэктурна-мастацкі характар забудовы праспекта і ў многім усёй накіраванасці дойлідства Беларусі ў першае пасляваеннае дзесяцігоддзе. У прасторавай арганізацыі гэтага збудавання выкарыстаны прынцып рускага горадабудаўнічага мастацтва ў пабудове аднавысокіх ансамбляў.

Гэты прыём, заснаваны на асіметрыі і разнастайнасці форм, дазволіў стварыць у цэнтры Мінска выразную кампазіцыю, абумоўленую горадабудаўнічай сітуацыяй і функцыянальным прызначэннем збудавання. На фоне руставанай у ніжніх паверхах і гладкай уверсе сцяны цэнтральнага аб'ёму, пастаўленага з водступам ад чырвонай лініі праспекта, вылучаны ўрачысты порцік галоўнага ўвахода. Вырашаны ў буйным маштабе, ён акцэнтуе галоўную вось збудавання. Вуглавы аб'ём, увянчаны зграбнай вежкай, служыць арганізуючым пачаткам бульвара на Камсамольскай вуліцы. Больш працяглы другі фланкіруючы аб'ём, аформлены рытмічным строем пілястраў карынфскага ордэра з раскрапоўкай. З вялікім тактам у агульную кампазіцыю ўключаны былы будынак. Ён не парушае агульнай кампазіцыйнай пабудовы. У выніку ўвесь комплекс успрымаецца як адзінае цэлае за кошт суразмернасці яго частак і агульнасці фасадаў асобных аб'ёмаў як сумы адзіных па тэме, разнастайных па вобразным увасабленні пластычна насычаных элементаў.

Характэрным прыкладам выкарыстання класіцыстычнай спадчыны ў архітэктуры Беларусі пасляваеннага перыяду з'яўляецца адміністрацыйны будынак на вул. Чырвонай (1945—1947, архіт. В. Гусеў). Аднак калі ў творы М. Парусшкава прасочваецца своеасаблівая творчая трактоўка класікі, дзе архітэктурныя каноны паслужылі адпраўнымі матывамі, то ў аснову гэтага збудавання пакладзены гатовыя формы, запазычаныя з архітэктуры рускага класіцызму. Ён узведзены на аснове каркаса згарэўшага ў час вайны шпіталя. У кампазіцыі галоўнага фасада асноўным элементам з'яўляецца дзесяцікалонны порцік карынфскага ордэра, які кантрастуе з глухімі бакавымі рызалітамі. Збудаванне вырашана ў буйным маштабе з добрай прарысоўкай дэталей. Разам з аб'ёмам опернага тэатра яно стварае ўражлівую панараму на Троіцкай гары і добра ўспрымаецца з далёкіх кропак. Асабліва эфектная панара-

ма адкрываецца з Ленінскага праспекта з боку воднага люстэрка Свіслачы. Дзякуючы цэласнасці кампазіцыі, адкрытай прасторы перад будынкам яно арганічна ўвайшло ў сістэму ансамбляў цэнтра Мінска і адыгрывае тут важную ролю.

Адміністрацыйныя будынкі, пабудаваныя ў абласных цэнтрах, таджаныя вышэй адміністрацыйныя будынкі. Усюды выкарыстаны класічныя ордэрныя сістэмы і сіметрычна вырашаная кампазіцыйная пабудова.

23. Мінск. Будынак Галоўпаштамта па Ленінскім пр. Архіт. У. Кароль, А. Духан. 1949—1953

кія, як абкомы КПБ у Маладзечне (1952—1956, архіт. А. Воінаў, Я. Печкін), Мінску (1952—1955, архіт. А. Воінаў, Л. Усава), Гродне (архіт. В. Вараксін), аблвыканкомы ў Мазыры (1951—1955, архіт. А. Духан), Полацку (1950—1954, архіт. У. Кароль), Мінску (1952—1957, архіт. В. Волчак), адміністрацыйныя будынкі ў Гомелі (1949—1954, архіт. А. Касьянаў), Полацку (1949—1955, архіт. Г. Заборскі) і шэраг іншых, характарызуюцца ў асноўным тымі ж тэндэнцыямі, што і разгле-

Па-рознаму падышлі аўтары да выкарыстання класіцыстычнай спадчыны ў архітэктуры такіх будынкаў, як Дзяржбанк (1948—1954, архіт. М. Паруснікаў), Галоўпаштамт (1949—1954, архіт. У. Кароль, А. Духан), Міністэрства сельскай гаспадаркі БССР (1948—1953, архіт. П. Іваноў). У першым выпадку будынак, які акцэнтуе складаны горадабудаўнічы вузел Ленінскага праспекта, выканаиы ў строгіх формах з уласцівым архітэктару М. Парусьнікаву майстэрствам. У ім прыгожа

намаляваныя на вышыню чатырох паверхаў канеліраваныя пілястры карынфскага ордэра абмяжоўваюць выкарыстанне элементаў класічнага дэкору пры дакладнай і яснай планіровачнай і канструкцыйнай сістэме будынка. У двух іншых выпадках фасады аказаліся перагружанымі архітэктурнымі дэталямі, мноствам члянненняў і раскраповак.

* * *

Узвядзенне будынкаў раённых партыйных і савецкіх органаў ажыццяўляецца па тыпавых праектах (архіт. Г. Заборскі, А. Духан). Такія будынкі былі ўзведзены ў Мінску, Оршы, Нова-Беліцы, Жлобіне, Віцебску і шэрагу іншых гарадоў. Дзякуючы дастаткова высокім тэхніка-эканамічным паказчыкам, яснай планіровачнай арганізацыі і выразнаму аб'ёмна-прастораваму рашэнню яны знайшлі шырокае прымяненне за межамі рэспублікі.

Завяршаючы разгляд грамадскіх будынкаў і збудаванняў, можна адзначыць агульныя рысы іх праектавання і будаўніцтва. Іменна ў гэтай галіне будаўніцтва найбольш яскрава праявілася тэндэнцыя да выкарыстання спадчыны архітэктурнай класікі. У гэтыя гады грамадскія будынкі, асабліва культурна-асветніцкага і адміністрацыйнага прызначэння, ігралі вядучую ролю ў фарміраванні горадабудаўнічых ансамбляў.

Узвядзенне такіх будынкаў, і асабліва буйных, было працаёмкім і патрабавала вялікіх затрат. Разам з тым у гэтыя гады ў іх планіровачнай структуры адбыліся значныя змены ў адпаведнасці з узросшымі патрабаваннямі да функцыянальнай арганізацыі і санітарна-гігіенічнымі нормамі. Творчыя пошукі дойлідаў ў дадзеным напрамку дазволілі ўдасканальваць практычна ўсе тыпы грамадскіх збудаванняў.

У пасляваенны перыяд востра ўстала пытанне аб **сельскім будаўніцтве**. За час акупацыі фашысцкія захопнікі нанеслі велізарны ўрон сельскай гаспадарцы. Яны знішчылі і спалілі 9200 сёл і вёсак, 1200 тыс. будынкаў, у тым ліку 500 тыс. грамадскіх пабудоў і каля паловы ўсіх жылых дамоў. У Суражскім раёне Віцебскай вобласці, напрыклад, з 346 вёсак засталося толькі 5, у Лельчыцкім раёне Гомельскай вобласці з 7562 дамоў калгаснікаў уцалела 32. Без жылля засталіся сотні тысяч сямей калгаснікаў і рабочых саўгасаў.

У найкарацейшыя тэрміны было неабходна пабудаваць нанава жылыя дамы, культурна-бытавыя і вытворчыя будынкі. Для кіраўніцтва на сяле былі створаны рэспубліканскія і абласныя ўпраўленні па справах сельскага будаўніцтва, а пры райвыканкомах — адпаведныя аддзелы. Аднавіўшы ў 1945 г. сваю дзейнасць, праектны інстытут «Белсельбуд» распрацаваў і разаслаў у раёны альбомы тыпавых праектаў планіроўкі пасяленняў ад 30 да 120 двароў у прымяненні да розных мясцовых умоў. Адначасова было выпушчана настаўленне па планіроўцы і забудове сельскіх населеных месц. Усе гэтыя матэрыялы аказалі вялікую дапамогу пры адраджэнні беларускіх сёл і вёсак. Для шэрага раёнаў у 1945—1947 гг. былі складзены генеральныя планы пасёлкаў. Так, для Смалявіцкага і Рудзенскага раёнаў была распрацавана праектная дакументацыя для 102 пасёлкаў (архіт. Б. Казіміраў, Масква). У вялікіх сёлах жылую зону прапаноўвалася разбіваць на кварталы, а ў вёсках да 50 двароў забудова ажыццяўлялася ўздоўж адной або дзвюх вуліц. Дамы на прысядзібных участках узводзіліся з аднолькавымі інтэрваламі паміж імі і водступам ад чырвонай лініі вуліцы на 3—4 м, дзе рабіўся палісаднік. У цэнтры пасёлка або на перасячэнні галоўных вуліц ствараліся грамадскія зоны.

Асноўным будаўнічым матэрыялам, як і раней, у сельскай мясцовасці заставалася дрэва. Для паловы пабудаваных у гэты час жылых дамоў быў характэрны прыём, калі ўнутраная прастора падзялялася на чатыры часткі: адна адводзілася пад сенцы з кладовай, другая — пад кухню-сталовую, дзве астатнія — пад жылыя пакоі. У асобных выпадках сенцы і гаспадарчыя памяшканні прыбудоўваліся да асноўнага аб'ёму дома, што дазваляла ўсю частку дома, які ацяпляецца, выкарыстаць пад жылыя памяшканні. У многіх выпадках пры дапамозе лёгкіх перагародак плошча дома дзялілася на асобныя пакоі, колькасць якіх даходзіла да пяці. У жыллёвым будаўніцтве сустракаюцца блакіраваныя на дзве кватэры дамы.

У архітэктурна-мастацкім абліччы дамоў шырокае распаўсюджанне атрымалі традыцыйныя прыёмы і формы. Як і раней, дэкор канцэнтраваўся на франтоне дома, што выходзіў тарцом з ваконнымі праёмамі у бок вуліцы, выкарыстоўваўся ў рашэнні вуглоў і афармленні ганка. У большасці выпадкаў выбіраліся адзін або два з гэтых элементаў і радзей выступалі як адзіная сістэма архітэктурна-мастацкага аздаблення. Найбольш цікавыя прыёмы мастацкага ўбрання фасады атрымалі ў тых вёсках і сёлах, дзе былі ўмелыя майстры разьбы па дрэве або самадзейныя жывапісцы.

З-за матэрыяльных цяжкасцей аж да пачатку 50-х гадоў новыя культурна-бытавыя будынкі практычна не ўзводзіліся. Аднаўляліся разбураныя і прыстасоўваліся збудаванні іншага прызначэння. Новае будаўніцтва разгарнулася ў шырокіх маштабах толькі ў гады 5-й пяцігодкі і вялося па тыпавых праектах. Для большасці нанава пабудаваных будынкаў характэрна сіметрычнае рашэнне аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі з падкрэслена вылучанай цэнтральнай часткай. Мастацкая выразнасць дасягалася за кошт выкарыстання дэкаратыўных сродкаў з мастацкай спадчыны класікі. У шэрагу праектаў, выкананых у рэспубліцы, для афармлення фасадаў і інтэр'ераў прапаноўвалася выкарыстанне беларускага арнаменту.

Ацэньваючы ў цэлым развіццё горадабудаўніцтва і архітэктуры рэспублікі ў першае пасляваеннае дзесяцігоддзе (1944—1954), неабходна адзначыць, што яны выйшлі на больш высокі якасны ўзровень у параўнанні з мінулым перыядам. У гэтыя гады былі не толькі адроджаны беларускія гарады, але і закладзены асновы іх далейшага развіцця. Натуральна, не ўсе прапановы былі бясспрэчнымі, а ў шэрагу выпадкаў дапускаліся пралікі і памылкі. Не ўсё рэалізоўвалася ў адпаведнасці з генеральнымі планамі і праектамі планіроўкі і забудовы. Разам з тым у горадабудаўнічай практыцы тых год дакладна прасочваецца імкненне ствараць мастацка выразныя комплексы і ансамблі, сугучныя эстэтычным перакананням часу.

Працэс архітэктурнай творчасці ў Беларусі праходзіў у складаных, часам супярэчлівых абставінах. З аднаго боку, размах аднаўленчых работ і новага будаўніцтва патрабаваў рашэння складаных задач у надзвычай кароткі тэрмін, з другога — не хапала кадраў праекціроўшчыкаў. У праектаванні шэрага адказных аб'ектаў і цэлых ансамблей прымалі ўдзел дойліды з Масквы і Ленінграда: М. Паруснікаў, Г. Баданаў, Л. Баталаў, М. Баршч, Р. Гегарт, М. Колі, Б. Рубаненка, У. Сямёнаў, М. Палякоў. Адначасова набіралі сілы мясцовыя праектныя арганізацыі, кадры якіх папоўніліся выпускнікамі архітэктурных вышэйшых устаноў Масквы, Ленінграда і іншых гарадоў краіны. З усёй відавочнасцю паўстала пытанне аб падрыхтоўцы ўласных архітэктурных кадраў. У сувязі з гэтым у 1952 г. у Беларускім

політэхнічным інстытуце было адкрыта архітэктурнае аддзяленне.

У разглядаемы перыяд архітэктары шырока звярталіся да спадчыны мінулага. Здавалася, што толькі з дапамогай класічных сродкаў архітэктурна-мастацкай выразнасці можна ўвекавечыць перамогу савецкага народа ў Вялікай Айчыннай вайне. Натуральная ў гэтых умовах цяга да трыумфальнасці ў шэрагу выпадкаў ператваралася ў стылізацыю, пампезнасць, самагоднае выкарыстанне класічных форм. Патрабаванні зручнасці, функцыянальнай і канструкцыйнай логікі, эканомікі як бы адсоўваліся на другі план у пагоні за стварэннем знешне эфектных ансамблевых кампазіцый, пышных фасадных рашэнняў. Гэта з усёй відавочнасцю праявілася ў буйных адміністрацыйных будынках, Палацах культуры, тэатрах. Нават тыпавыя праекты, асабліва клубаў і кінатэатраў, неслі на сябе адзнаку, якая атрымала ў будучым назву «ўпрыгажэнства», непрактычнага выкарыстання гістарычных стыляў. Падобная пазіцыя была ў краіне ў тыя гады паўсюднай, толькі з той розніцай, што ў радзе месц спрабавалі аб'яднаць класічныя ордэрныя сістэмы з мясцовымі традыцыямі і ў першую чаргу з нацыянальнымі дэкаратыўнымі сродкамі выразнасці. У адрозненне ад іншых рэспублік у Беларусі не надавалася такога значэння нацыянальнаму каларыту ў формах і прыёмах рускага класіцызму і рэнесансу. Беларускія дойліды спрабавалі знайсці своеасаблівыя, арыгінальныя прыёмы ў межах пэўнага стылістычнага адзінства. Аб гэтым сведчаць не толькі асобныя збудаванні, але і цэлыя горадабудаўнічыя ансамблі.

У першую чаргу гэта датычыць пасляваеннай забудовы цэнтральнага раёна сталіцы рэспублікі. Яе агульная кампазіцыя ў многім заснавана на прынцыпах фарміравання горадабудаўнічых ансамбляў Пецярбурга XVII ст. і першай паловы XIX ст. Пры праектаванні галоўнай магістралі Мінска — Ленінскага праспекта дакладна прасочваецца ўплыў архітэктуры Неўскага праспекта. Рэгулярнасць плана забудовы па чырвоных лініях, устанаўленне агульнай вышыні будынкаў, замыканне прамых і далёкіх перспектыў вертыкальнымі кампазіцыямі, прымяненне аднолькавых фасадаў на супрацьлеглых баках вуліцы і некаторыя іншыя прыёмы характэрны для сістэмы ансамбляў Ленінграда і Мінска. У цэлым жа вопыт, назапашаны пры аднаўленні Мінска і ў першую чаргу забудове Ленінскага праспекта, стаў эталонам і прадвызначыў агульную накіраванасць архітэктурнай творчасці ва ўсёй горадабудаўнічай практыцы рэспублікі.

У канцы 40-х — пачатку 50-х гадоў нават зацвердзілася такое меркаванне, што стыль і стылявая накіраванасць дойлідства ўяўляюць сабой выключна мастацкую з'яву. З гэтых пазіцый апраўдвалася імкненне захаваць мастацка-вобразную ролю дойлідства шляхам звароту да традыцый архітэктурнай класікі і мовы яе формаўтварэння. У пасляваенныя гады будаўнічая вытворчасць, заснаваная на шырокім выкарыстанні ручной працы, цэглы і тынкоўкі, адносна лёгка мірылася з любымі традыцыйнымі формамі і дэкорам. Аднак з пашырэннем маштабаў і тэмпаў будаўніцтва «ўпрыгажэнскія тэндэнцыі» ператварыліся ў перашкоду і пачалі тармазіць развіццё будаўнічай справы.

К сярэдзіне 50-х гадоў, калі рэспубліка, як і краіна ў цэлым, выйшла на якасна новы ўзровень сацыяльна-эканамічнага развіцця, стала відавочнай неабходнасць рэарганізацыі ўсёй архітэктурна-будаўнічай справы. У гэтай сувязі ў 1954—1957 гг. ЦК КПСС і Савет Міністраў БССР прынялі шэраг пастаноў, накіраваных на пераход да ўзвядзення вытворчых збудаванняў, жылых і

грамадскіх будынкаў індустрыяльнымі метадамі. Важнейшыя з іх: «Аб развіцці вытворчасці зборных жалезабетонных канструкцый і дэталей для будаўніцтва» (лістапад 1954 г.), «Аб мерах па далейшай індустрыялізацыі, паляпшэнню якасці і зніжэнню сабекошту будаўніцтва» (жнівень 1955 г.). У той жа час, зыходзячы з пастановы ЦК КПСС і Савета Міністраў СССР «Аб устараненні празмернасцей у праектаванні і будаўніцтве», прынятай у лістападзе 1955 г., рэзка крытыкавалася ўся архітэктурная творчасць Беларусі. Пры гэтым упор рабіўся толькі на ценявыя бакі і памылкі, дапушчаныя ў канцы 40-х — 50-я гады, і ўпускалася з-пад увагі ўсё станоўчае, што было дасягнута ў папярэднія гады. Архітэктура была абвінавачана ва ўсіх «смяротных грахах», што тармозяць будаўніцтва. З гэтага часу дойлідства, выключанае са сферы духоўнай культуры, стала разглядацца толькі як матэрыяльная вытворчасць і было пераведзена ў катэгорыю тэхнікі.

Узвядзенне будынкаў ператварылася ў зборку гатовых элементаў і дэталей, якія сталі аб'ектамі заводскай вытворчасці. У гэтых умовах стандартызацыя, уніфікацыя і тыпавое праектаванне, што развіваліся на іх аснове, сталі вядучымі прынцыпамі ўзаемадзеяння архітэктуры і будаўніцтва.

Такім чынам, перад архітэктурай паўсталі задачы засваення магчымасцей сучаснай будаўнічай тэхнікі, што патрабавала змяненняў і метадаў праектавання, і стылявой накіраванасці творчасці.

Разам з тым рэалізацыя новых прынцыпаў праходзіла не аўтаматычна, а з'явілася працэсам дастаткова складаным і ў многім хваравітым. Патрабаваўся час для перабудовы работы і назапашвання вопыту. Пры гэтым было неабходна не толькі высветліць прынцыповыя магчымасці новых метадаў будаўніцтва, але і на практыцы спазнаць канкрэтныя заканамернасці прасторавай арганізацыі сучасных тыпаў будынкаў, збудаванняў і іх комплексаў, што адрозніваліся ад папярэдніх горадабудаўнічымі, функцыянальнымі і архітэктурна-кампазіцыйнымі якасцямі. Ужо на першым этапе (1955—1958 гг.), калі ў рэспубліцы стваралася матэрыяльна-тэхнічная база будаўніцтва, быў узяты курс на уніфікацыю канструкцыйных і планіровачных рашэнняў.

Пераломным у масавым будаўніцтве стаў 1958 год, калі прыступілі да рэалізацыі пастановы ЦК КПСС і СМ СССР «Аб развіцці жыллёвага будаўніцтва ў СССР» (ліпень 1957 г.). У адпаведнасці з гэтым дакументам у Беларусі была вызначана праграма рэзкага павышэння забеспячэння насельніцтва жыллём. У кароткія тэрміны праектныя арганізацыі рэспублікі складалі схемы жыллёвага будаўніцтва на 1958—1965 гг. Адначасова праводзілася карэкціроўка генеральных планаў большасці гарадоў, у якія закладваюцца новыя прынцыпы арганізацыі сялібных тэрыторый, вызначаецца чарговасць іх засваення.

Першая спроба ажыццявіць комплексную жылую забудову была распачата ў 1958 г. у Мінску ў раёне вул. Валгаградскай (архіт. Г. Парсаданаў, Г. Булдаў, П. Громаў і інш.). Для будаўніцтва эксперыментальнага мікрараёна на 12 тыс. жыхароў быў выбраны ўчастак плошчай 38,2 га ў паўночна-ўсходняй частцы горада, дзе раней прадугледжвалася будаўніцтва рэспубліканскага іпадрома. У фарміраванні забудовы выкарыстаны прыём, калі жылыя дамы аб'ядноўваюцца ў групы і перыметральна размяшчаюцца ўздоўж транспартных магістралей. У цэнтры мікрараёна захоўваецца зялёны масіў, дзе ўзводзяцца дзіцячыя дашкольныя ўстановы і школы.

Вялікае значэнне для вызначэння новых тэндэнцый у архітэктуры жылля адыграў усесаюзны конкурс

на праектаванне 3—5-павярховых жылых дамоў. Рэзультаты конкурсу дазволілі высветліць найбольш рацыянальныя архітэктурна-планіровачныя і канструкцыйныя рашэнні кватэр, секцый і дамоў, якія былі пакладзены ў аснову цэнтралізавана распрацаваных тыпаў праектаў, што атрымалі паўсюднае распаўсюджанне па краіне. У параўнанні з раней дзеючымі праектамі ў новых жылых дамах прадугледжвалася значнае памяншэнне жылой і дадатковай плошчы кватэры, зніжэнне вышыні памяшканняў, планаванне прахадных пакояў, а таксама сумяшчальнага санітарнага вузла і г. д. Гэта дазволіла стварыць аптымальныя для свайго часу эканамічныя тыпы кватэр для пасямейнага засялення.

У сваю чаргу архітэктары жылых дамоў у новых праектах цалкам падпарадкоўваліся планіровачнай структуры і тэхналогіі вырабу канструкцыйных элементаў. У выніку паўсюдна сталі ўзводзіцца прамавугольнай канфігурацыі ў плане будынкі, фасады якіх будаваліся на механічным паўтарэнні стандартных элементаў. Гэта прывяло да манатоннасці і бязлікасці знешняга аблічча не толькі асобных будынкаў, але і цэлых раёнаў масавай забудовы. Канструкцыйная схема жылых дамоў засноўвалася на падоўжных нясучых сценах пры зборных жалезабетонных перакрыццях, лесвічных маршах; пяціпавярховыя дамы атрымалі празмерна спрошчанае аблічча з плоскаснымі рашэннямі фасадаў. Замест тынкоўкі выкарыстоўваліся керамічныя блокі або сілікатная цэгла.

У гэтыя ж гады пачынае развівацца буйнапанельнае домабудаванне. Так, у 1956—1957 гг. у Мінску ўзводзяцца два першыя чатырохпавярховыя жылыя дамы. У далейшым, як і ў іншых рэгіёнах краіны, у Беларусі шырокае распаўсюджанне атрымлівае буйнапанельнае жылое будаўніцтва.

У другой палове 50-х гадоў вялікія змены адбываюцца і ў галіне праектавання грамадскіх будынкаў. На першым этапе (1955—1958 гг.) пераглядаюцца раней прынятыя праекты, а ад узвядзення найбольш буйных збудаванняў адмовіліся наогул. У выніку многія будынкі, пабудаваныя ў гэты час, атрымалі малавыразнае, спрошчанае архітэктурнае аблічча. Прыкладам можа служыць будынак Музея Вялікай Айчыннай вайны на Цэнтральнай (цяпер Кастрычніцкая) плошчы ў Мінску. Першапачаткова будаўніцтва гэтага аб'екта ажыццяўлялася па праекце архітэктара Г. Заборскага (1952—1954 гг.) і прызначалася для размяшчэння ў адным крыле Краязнаўчага музея, а ў другім — Белдзяржфілармоніі. Аднак калі былі завершаны агульнабудаўнічыя работы першай чаргі — музейнага комплексу, быў цалкам перагледжаны праект афармлення фасадаў (архіт. Г. Бенядзіктаў). У выніку на галоўнай плошчы сталіцы рэспублікі з'явілася незавершанае па кампазіцыі збудаванне з малавыразным аблiччам. Да такіх збудаванняў можна аднесці гасцініцу «Мінск» (архіт. Г. Баданаў), Цэнтральны тэлеграф (архіт. У. Кароль, А. Духан) у Мінску, абласны тэатр у Віцебску (архіт. А. Максімаў, Т. Рыскіна) і інш.

Побач з устараненнем так званых празмернасцей, павелічэннем фондаў грамадскіх збудаванняў на гэтым этапе адмаўляюцца ад будаўніцтва па індывідуальных праектах масавых тыпаў будынкаў. Так, паўсюдна пераходзяць да будаўніцтва школ, дзіцячых дашкольных устаноў, бальніц, паліклінік, кінатэатраў і іншых культасветустаноў выключна па тыпавых праектах.

З сярэдзіны 50-х гадоў настаў новы, сучасны перыяд развіцця архітэктуры ў рэспубліцы, які адрозніваецца якасна і колькасна ад папярэдніх. Першыя пяць гадоў (1955—1960), калі стваралася матэрыяльна-

тэхнічная база будаўніцтва і архітэктурная творчасць прыстасоўвалася да жорсткіх умоў індустрыялізацыі, сталі быццам бы пераходным этапам. У гэты час адпрацоўваліся архітэктурна-планіровачныя і канструкцыйныя рашэнні масавых тыпаў жылых і грамадскіх будынкаў, ажыццяўляўся пераход да новых прынцыпаў арганізацыі сялібных тэрыторый у форме ўзбуйненых кварталаў і мікрараёнаў. Адначасова архітэктура пазбаўлялася традыцыйных кампазіцыйных прыёмаў і класічнага дэкору. Пачынаюць пераважаць прымітыўныя геаметрычныя формы, якія адпавядаюць патрабаванням серыйнай вытворчасці канструкцыйных элементаў і дэталей.

ЖЫВАПІС

У першыя пасляваенныя гады мастакі знаходзіліся пад яркім уражаннем гераічных падзей Вялікай Айчыннай вайны і партызанскага руху. Творы, выкананыя на гэту тэму, з'явіліся найбольш значнымі па глыбіні зместу і завершанасці формы. Жыццё і праца савецкіх людзей заставаліся на другім плане. Але з кожным годам да яе ўзрастала цікавасць, і ў другой пасляваеннай пяцігодцы жанравы жывапіс займае ўжо вядучае месца ў галіне тэматычнай карціны.

Мастакі чэрпалі натхненне з самога жыцця. Аднак галоўныя, грамадска важныя тэмы не заўсёды ўвасабляліся ў адпаведнай мастацкай форме. Вялікую шкоду развіццю тэматычнай карціны прынесла «тэорыя бесканфліктнасці», заганны характар якой быў усебакова раскрыты ў рэдакцыйным артыкуле газеты «Правда» ад 7 красавіка 1952 г. Барацьба з перажыткамі капіталізму ў свядомасці людзей, з абыякавасцю і коснасцю, з антыграмадскімі тэндэнцыямі, руцінёрствам і кар'ерызмам павінна складаць адну з галоўных калізій, адну з асноў драматычных канфліктаў мастацкіх твораў. Аднак гэтыя драматычныя канфлікты, жыццёвыя калізіі ў большасці твораў звяліся да дробнага анекдота, «сямейнай драмы». Пераадоленне цяжкасцей, супярэчнасцей росту ўвасаблялася павярхоўна і часам вульгарна. Крытычная плынь, якая ўпершыню з'явілася ў беларускім выяўленчым мастацтве, не ахоплівала сутнасці жыццёвых супярэчнасцей.

Некаторы налёт параднасці і трафарэтнасці мастацкіх рашэнняў прынёс у пасляваеннае выяўленчае мастацтва культ асобы. Многія гістарычныя творы гэтага перыяду звязваліся з імем і дзейнасцю І. В. Сталіна. Яны ўнеслі мала новага ў асвятленне рэвалюцыйнага мінулага народа, не ўзбагацілі ідэйна-мастацкую вартасць тэматычнай карціны. Большасць твораў гістарычнага жанру не вызначалася наватарствам рашэнняў, навізной пластыкі і мастацкай формы.

Але гэтыя нездаровыя з'явы не маглі паслабіць або прыпыніць развіццё беларускага тэматычнага жывапісу. У барацьбе з перажыткамі фармалізму і натуралізму, з безыдэйнасцю, стандартнасцю мастацкіх рашэнняў і павярхоўным адлюстраваннем жыццёвых з'яў удасканальвалася майстэрства прадстаўнікоў гэтага жанру.

Праблема майстэрства разумелася глыбей, па-новаму. У першыя пасляваенныя гады дыскуціравалася паняцце «закончанасці» твора як яго тэхнічнай завершанасці, і таму на практыцы вырашаліся пытанні прафесійнага, акадэмічнага пісьма. Патрэбны былі свежасць «жывапіснага стылю», тэхнічная дасканаласць, якая выключала б манерніччанне і паспешлівасць, тэхнічную вастрыню саму па сабе, што перашкаджала глыбокаму пранікненню ў сутнасць жыццёвых падзей сучаснасці.

У гэтых непасрэдных, непрадузятых, даверліва-простых адносінах

жывапісца да навакольнага жыцця нараджалася мастацкая праўда аб сваім часе, арыгінальнасць, свежасць форм. Паняцце «свежасць форм» жывапісу не выходзіла за межы патрабаванняў, якія прад'яўляюцца да класічнага рэалізму. Аб'ёмна-прасторавая трактоўка форм, у якой святлоценявыя і колеравыя характарыстыкі вызначалі матэрыяльную сутнасць адлюстраванай рэальнасці, заставаліся абавязковай стылістычнай прыкметай сучаснага творчага метаду. Наўмысныя адступленні ад рэальных форм матэрыяльнага асяроддзя разгляддаліся мастацкай крытыкай як няведанне, няўменне, рамесніцкі паказ жыцця. І гэтым несвядома, аўтаматычна сцвярджаліся тэндэнцыі бытавізму і натуралізму. Умоўнасць, асацыятыўнасць, сімволіка, усё, што адводзіла гледача ўбок ад непасрэднага адлюстраванага, выключалася са станковага жывапісу, таму што не ўзбагачала духоўную сілу, выразнасць зместу і прастату тэматычных палотнаў.

У 50-я гады глыбокае і сур'ёзнае майстэрства разумелася як сукупнасць усіх момантаў у стварэнні мастацкага вобраза: ідэйнай накіраванасці, жыццёвай псіхалагічнай пераканаўчасці...

Мастацкая каштоўнасць твора пачала вымярацца тым, наколькі ён узбагачае савецкага чалавека духоўна і эстэтычна. Практычнае ўвасабленне гэтых патрабаванняў паскорылася папаўненнем складу жывапісцаў таленавітай моладдзю, якая скончыла вышэйшыя мастацкія навучальныя ўстановы Масквы і Ленінграда, а таксама мастацкае вучылішча ў Віцебску, і спрыяльна адбілася на якасным росце тэматычнага жывапісу. Новае папаўненне ўнесла свежы струмень у развіццё жанру, узбагаціла яго разнастайнасцю творчых падыходаў. Беларуская станковая карціна атрымала прызнанне свайго велізарнага грамадска-пераўтваральнага значэння ў сучасным жыцці.

Асноўнай праблемай удасканальвання тэматычнай творчасці беларускіх жывапісцаў выстаўляецца ўзмацненне пазнавальна-выхаваўчай ролі сюжэтнай карціны, актывізацыя дзейсных сродкаў, заключаных у межах магчымасцей гэтага жанру, што не пакідала месца для абыякавасці, раўнадушнага ўспрымання мастацтва.

Стварэнне тэматычных палотнаў, сапраўды сучасных па свайму гучанню, як ніколі, стала актуальным. Гэту актуальнасць мастакі рэспублікі бачылі перш за ўсё ў стварэнні гераічнага вобраза савецкага чалавека. Матэрыял для фарміравання новага маральнага аблічча сучасніка, яго эстэтычнага ідэалу мастакі знаходзілі ў шырокай распрацоўцы тэмы Вялікай Айчыннай вайны і партызанскага руху на Беларусі.

Праблема гераічнага, якая патрабуе маштабнасці, манументальнасці, сваёй спецыфічнай вобразна-стылістычнай сістэмы адлюстравання, абавязвала жывапісцаў адточваць майстэрства. У гэты перыяд гераізм савецкіх людзей у гады Вялікай Айчыннай вайны ўвасабляўся ў бачнай апавядальнасці нескладаных сюжэтаў. Дзеянне выступала галоўным сродкам інфармацыйна-пазнавальных якасцей станковай карціны. Гераічная тэматыка ў такіх палотнах атрымлівала крыху прыземленае гучанне, далёкае ад грандыёзных здзяйсненняў усенароднай барацьбы. Раскрываліся асобныя эпізоды, паказваліся ваенныя ўмовы, цяжкасці, радасці, баявыя справы партызанскіх груп і атрадаў. Так падыходзілі да вырашэння тэмы Я. Ціхановіч («Дапамога Масквы партызанам», 1947; «Партызаны ў разведцы», 1948), І. Давідовіч («Партызаны на прывале», 1948), П. Гаўрыленка («Пераправа», 1946; «На партызанскім аэрадроме», 1950), Г. Бржазоўскі («Партызаны»). У гэтых палотнах шырока выкарыстаны натурны матэрыял, таленавіта ўзноўлены эпізо-

ды партызанскага жыцця, але мастацкае асэнсаванне далёкае ад дасканаласці.

Жывапісцы рэспублікі знаходзіліся ў пастаянных пошуках шляхоў і спосабаў рашэння гэтай задачы. Асабістае асэнсаванне жыццёва-гістарычных з'яў, непасрэдны зварот да больш глыбокага вывучэння класічнай спадчыны і вопыту савецкіх жывапісцаў дапамаглі ім наблізіцца да вырашэння гэтай высакароднай задачы. У карціне «Палонных вядуць» (1947) А. Шыбнёва расказваецца аб гераічных буднях партызан у дні барацьбы з фашысцкімі гарнізонамі. Адлюстраваны момант канваіравання палонных гітлераўцаў дзяўчынай-партызанкай і юнаком з аўтаматам у руках. Кампазіцыя разгорнута на ўсё палатно амаль франтальна з невялікім перспектыўным паглыбленнем правага фланга.

Размяшчаючы палонных далёка, на другім плане, у інтэрвале паміж партызанкай і групай палонных афіцэраў, мастак стварае ўражанне бясконцай чарады ўзятых у палон ворагаў. Цэнтральная група іх з'яўляецца толькі звяном у гэтым бясконцым ланцугу. Такая кампазіцыйная пабудова паглыбіла змест карціны, надала ёй эпічнасць, мастацкую цэласнасць. У неабсяжных прасторах беларускай зямлі змрочныя сілуэты фашыстаў, сціснутыя канвоем партызан, здаюцца абломкамі гітлераўскай ваеннай машыны.

24. Я. Ціхановіч. Партызаны ў разведцы. 1948. ДММ БССР

25. Г. Бржазоўскі.
Партызаны. 1961

26. А. Шыбнёў. Палонных вядуць.
1947. ДММ БССР

27. Я. Зайцаў. Парад беларускіх партызан у 1944 годзе ў Мінску. 1947. Музей Вялікай Айчыннай вайны ў Мінску

Магутны маналіт партызанскага руху пасля разгрому ворага на беларускай зямлі паказвае Я. Зайцаў у вялікай шматфігурнай кампазіцыі «Парад беларускіх партызан у 1944 годзе ў Мінску» (1947). У эпічных палотнах мастакі В. Волкаў, В. Цвірка, У. Сухаверхаў, Н. Воранаў, У. Хрусталёў ствараюць тыповыя вобразы гераічнага народа.

Праблема тыповага вобраза ў беларускай тэматычнай карціне была пастаўлена ў якасці першачарговай задачы самім жыццём, узрослымі духоўнымі і эстэтычнымі патрабаваннямі савецкіх людзей. Наш народ, які прайшоў за гады вайны суровую жыццёвую школу барацьбы, непамерна вырас разам з тымі вялікімі пераўтварэннямі, якія ў корані змянілі аблічча нашай краіны. Ён не мог задаволіцца простым, хоць і цікавым апавяданнем, пераказам асобных эпізодаў, мастацкай хронікай вядомых яму падзей. Ён хацеў бачыць мужны вобраз стойкага, самаадданага байца, гуманізм і высакароднасць савецкага чалавека, якія ва ўсёй сіле і паўнаце праявіліся на франтах Айчыннай вайны.

Проціпастаўленне сіл, востры канфлікт становяцца прадметам адлюстравання, патрыятычная ідэя знаходзіць сваё выяўленне ў стварэнні тыповага вобраза станоўчага героя. У карціне В. Цвіркі «Няскораныя» (1947) паказаны апошнія хвіліны жыцця і барацьбы героя-партызана. Звязаны і пастаўлены пад шыбеніцай, наспех зробленай фашыстамі, герой увасабляе стойкасць і цвёрдасць духу, няскоранасць і рашучасць змагацца да апошняга дыхання. Вобраз партызана вызначаецца цэласнасцю. В. Цвірка зрабіў значны крок не толькі ў стварэнні гераічнага вобраза, але і ў вырашэнні праблемы трагічнага.

Смерць героя ў Вялікай Айчыннай вайне была не толькі трагедыяй,

але і кульмінацыйным пунктам яго самаадданага жыцця. Сваёй трагічнай смерцю герой сцвярджаў грамадзянскі ідэал, за які ён мужна гіне. Сцвярджэнне ідэалу, непарушная вера ў канчатковую перамогу савецкага чалавека над цёмнымі сіламі фашызму адчуваюцца ў карціне «Допыт Зоі Касмадзям'янскай» (1948) Д. Парахні.

гады вайны. Узнаўленне канкрэтных падзей у індывідуалізаваных вобразах не атрымлівала шырокага творчага абагульнення, сутнасць з'явы не раскрывалася ва ўсім маштабе. Рэальныя факты, падзеі пераносіліся

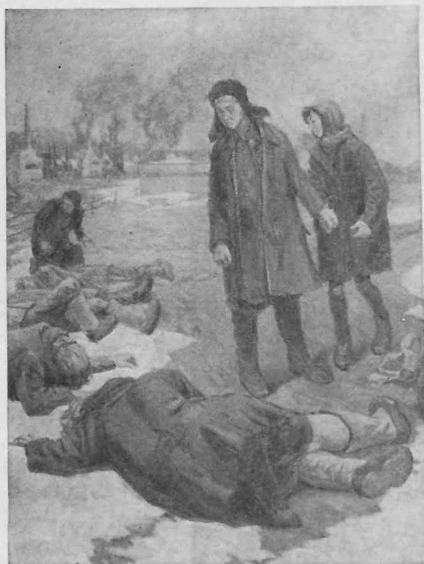
28. У. Хрусталёў. Вяртанне партызан з аперацыі. 1946. ДММ БССР

Вырашэнне тэмы гераізму савецкіх людзей у гады вайны на першых этапах яе асваення ўяўляла сабой працэс адлюстравання непасрэдна ўбачанага і перажытага, што заставалася рашаючым у стварэнні мастацкага вобраза. Пры гэтым гераічны жыццёвы матэрыял часта не напаўняўся той паўнакроўнай духоўнасцю, якая вызначыла сутнасць жыцця ў на палатно ў формах іх жыццёвага існавання. Але гэтыя канкрэтныя гераічныя падзеі ўяўлялі сабой складаныя перапляценні выпадковага і неабходнага, асобнага і ўсеагульнага, знешняга і ўнутранага, істотнага і візуальнага. І гэту складанасць можна было выявіць у працэсе глыбокага мастацкага абагульнення і яркай індывідуалізацыі вобраза. Працэс ма-

стацкай індывідуалізацыі і абагульнення разглядаўся як асноватворны прынцып рэалістычнага мастацтва.

Стварэнне гераічнага вобраза, у якім раскрываўся шматгранны характар савецкага чалавека, вызначыла новую ступень у развіцці тэматычнай карціны пасляваеннага перыяду. Н. Воранаў у карціне «Рэйд Каўпака» (1948) і У. Хрусталёў у карціне «Канстанцін Заслонаў» (1950) звяртаюцца да ўзнаўлення канкрэтных гістарычных вобразаў Героя Савецкага Саюза. У гэтых творах мастакі рашаюць складаную задачу вобразнай і партрэтнай характарыстыкі герояў у абставінах баявых дзеянняў. Але калі ў Хрусталёва ідэйная нагрузка прыпадае ў асноўным на вобраз К. Заслонава, то ў кампазіцыі Воранава яе падзяляюць і пейзаж, і цэнтральны вобраз легендарнага Каўпака.

29. У. Хрусталёў. У пошуках маці. 1947. ДММ БССР



У карціне «Канстанцін Заслонаў» раскрыта гераічная барацьба чыгуначнікаў акупіраванай Оршы. Натхнёны твар К. Заслонава дыхае рашучасцю. Здаецца, нібы ў цішыні напаўцёмнага пакоя чуваць, як б'ецца яго гарачае сэрца. Насцярожанасць пажылой жанчыны, якая вартуе ўваход, талерка з агурком на стале, пастаўленая для маскіроўкі, вялікія рухомыя цені на сцяне ад пастацей прысутных узмацняюць напружанасць абставін, у якіх патрыётам даводзіцца весці барацьбу. Здаецца, што ў начной цішыні бязлюдных вуліц раздаюцца аўтаматныя чэргі фашысцкіх патрулёў, чуюцца перадсмяротныя стогны безабаронных людзей.

Кампазіцыя насычана ўнутраным рухам, пафасам свяшчэннай барацьбы. Усе фігуры пададзены ў дынаміцы. Высакародным натхненнем напоўнены кожны іх рух. У вобразе К. Заслонава мастак нібы сканцэнтраваў гераізм савецкіх людзей, адпадушна групы падрыўнікоў, іх сілу і маналітнасць.

Вобраз К. Заслонава, створаны У. Хрусталёвым, з'яўляецца значным укладам у развіццё беларускай тэматычнай карціны. Па сваёй ідэйнаэмацыянальнай накіраванасці гэты твор можа быць пастаўлены побач з «Праўдай» Кукрыніксаў і іншымі лепшымі творамі савецкага мастацтва.

У «Рэйдзе Каўпака» Н. Воранаў па-новаму раскрывае сутнасць гераічных паходаў народных мсціўцаў пад кіраўніцтвам свайго легендарнага камандзіра. Мастак паставіў перад сабой складаную задачу — паказаць у эпічным палатне магутнасць партызанскай арміі, згуртаванасць яе радоў, маштабнасць яе легендарных паходаў. Манументальны вобраз Каўпака вырашаны ў маналітнай цэласнасці з партызанскай масай і роднай прыродай.

Найбольш яркае вырашэнне праблема стварэння тыповага вобраза знайшла ў карціне «За родную Беларусь» (1948) У. Сухаверхава. Па

30. У. Сухаверхаў. За родную Беларусь. 1948. ДММ БССР

ідэйнай задуме, па глыбіні зместу, па эмацыянальнай насычанасці гэта палатно з'яўляецца лепшым з тых, дзе раскрываецца партызанская барацьба беларускага народа. Пры стварэнні яго У. Сухаверхаў ішоў ад перажытага ім асабіста, ад пастаяннага адчування непарыўнай сувязі з лёсам народа, якая ўмацавалася ў гады непасрэднага яго ўдзелу ў партызанскай барацьбе.

Асноўную ідэйную нагрузку ў карціне нясе цэнтральны вобраз кіраўніка партызанскага атрада. Пададзены ў рост і на ўсю вышыню палатна, ён падкупляе сваёй мужнасцю, воляй, духоўнасцю. У ім увасоблены сіла партызанскага руху, глыбокі аптымізм савецкага чалавека. Мастак дамагаецца гэтага не толькі псіхалагічнай паглыбленасцю вобраза, але і кампазіцыйнымі сродкамі. Цэнтральная фігура палатна падаецца ва ўстойлівай позе і трактуецца лёгкім сілуэтам на фоне неабсяжных прастораў. Гэты прыём узмацняе манументальнасць і суровасць адлюстраванага.

Ідэйная перакананасць мастакоў, усведамленне імі свайго грамадзянскага абавязку, абвостранага гераізмам савецкіх людзей, з'явіліся ўнутранай прычынай змен, развіцця і назапашвання эстэтычных сродкаў і якасцей. Аб гэтым сведчаць манументальныя палотны вядучых мастакоў рэспублікі В. Волкава і Я. Зайцава, якія тэму Вялікай Айчыннай вайны вырашаюць як гераічную эпапею патрыятычнага руху савецкіх людзей, ярка раскрываючы сутнасць характараў. Чалавечнасць, апаэтызаваная высокай рамантыкай, гучыць таксама ў карціне «Песня» (1947) Д. Зуева — непасрэднага ўдзельніка вайны. Унутраны стан байцоў, пей-

заж, мастацкая форма — усё тут напоўнена раздольнай салдацкай песняй. Мяккая манера пісьма, адсутнасць рэзкай контурнай лініі пры захаванні выразнасці формы падначалены псіхалагічнаму стану байцоў, іх паэтычнай усхваляванасці.

Я. Зайцаў у карцінах «Стаяць насмерць» (1948) і «Абарона Брэсцкай крэпасці ў 1941 годзе» (1950) раскрывае гераічнае напружанне і самаадданасць савецкага чалавека ў абставінах смяротнага бою. Гераічны пачатак характэрны для ўсёй творчасці жывапісца. У карціне «Стаяць насмерць» гераічнае паказваецца праз трагічную калізію бою: два савецкія воіны вядуць пяроўны бой з пераўзыходзячымі сіламі ворага, бой смяротны, які ідзе на апошнім дыханні. Трагізм сітуацыі гучыць як заклік да самаадданай барацьбы за абарону сваёй Радзімы. Тут прыём сюжэтнай апавядальнасці з крыху схематызавана-абагульненай канкрэтнасцю вобразаў нібы выяўляў першыя спробы выкарыстання манументальнай формы ў вобразным увасабленні маштабнасці гераічнага подзвігу.

Прынцыпы «манументалізацыі» найбольш поўна праявіліся ў кампазіцыі «Абарона Брэсцкай крэпасці ў 1941 годзе». Як і ў карціне «Стаяць насмерць», ідэя патрыятызму праступае тут нібы ўнутраным святлом, якое высвечвае ўвесь змест сюжэтнага дзеяння, нададзенага шырокай панарамай. Гранічная напружанасць, палкі парыў воінаў выяўлены дынамічнай шматфігурнай кампазіцыяй. Такі прынцып структурыравання сюжэта не дае магчымасці мастаку ў

31. Я. Зайцаў.
Стаяць насмерць. 1948. ДММ БССР

дастатковай ступені засяродзіцца на індывідуалізацыі псіхалагічнага стану сваіх герояў, што стварала ўражанне нейкай тэатральнасці ўчынкаў воінаў. Гэтыя недахопы пераадольваюцца ў яго наступнай рабоце — «Канстанцін Заслонаў», да стварэння якой ён ішоў праз доўгі рад натурна-эцюднага матэрыялу. Гэтыя падрыхтоўчыя партрэтна-тыпізаваныя эцюды ўяўляюць сабой не меншую мастацкую каштоўнасць, чым само шматфігурнае палатно «Канстанцін Заслонаў», канчаткова завершанае ў 1957 г.

Сілу народа, згуртаванага адзінствам жыццёвых інтарэсаў і патрыятычных пачуццяў, мастак увасабляе ў грознай лаве беларускіх партызан, якія рушаць на прарыў стальнога кола фашысцкага акружэння. Некаторая прамалінейнасць паказу маналітнай, нерасчлянёнай масы партызан без кампазіцыйнага цэнтра, без рытму, асобных планаў, святлоценявога кантрасту выклікае адчуванне незавершанасці. Не распрацаваная да канца архітэктоніка кампазіцыі перашкаджае ўспрыманню асобных вобразаў партызан, якія напісаны мастаком унушальна з пункту погляду індывідуалізацыі і абагульнення.

Мастацкай выразнасцю і завершанасцю ў распрацоўцы вобразаў і формы вылучаецца эпічнае палатно «Мінск. 3 ліпеня 1944 года» (1944—1955) старэйшага мастака Беларусі В. Волкава. Герой гэтага твора — народ. Тут няма натоўпу, вядомых гістарычных твараў і безаблічнай чалавечай масы. Кожная дзеючая асоба надзелена выразнай характарыстыкай і нясе сэнсавую нагрузку. Радасць вызвалення, удзячнасць арміі-вызваліцельніцы заключае ў сабе кожны вобраз. У кожным руху, у своеасаблівай пастаноўцы постацей з вялікай экспрэсіяй перададзены канкрэтнасць стану і індывідуальныя асаблівасці псіхалогіі, а разам — фізічны стан усяго спакутаванага народа. Руіны разбуранага горада нагадваюць гледачу перажытае савецкімі людзьмі ў гады акупацыі.

Абагульнены вобраз народа В. Волкаў вырашае на вельмі вялікай колькасці дзеючых асоб. Гісто-

33. Я. Зайцаў. Канстанцін Заслонаў. 1957. ДММ БССР

рыя беларускага выяўленчага мастацтва не ведае такіх шматфігурных палотнаў. Кампазіцыя пабудавана на падставе класічнага прынцыпу ўрастання малых трохвугольнікаў у асноўны трохвугольнік, у які ўпісваецца ўсё дзеянне. Логіка ўспрымання гледача знаходзіцца тут ў поўнай адпаведнасці з кампазіцыйным рашэннем. Мастак вядзе гледача ад агульнага да асобнага, ад галоўнага да другараднага і зноў вяртае яго да «вузла» кампазіцыі — цэнтральных вобразаў карціны. Фармальная, лінеарна-рытмічная паслядоўнасць і ўзаемасувязь апраўданы і пацверджаны псіхалагічнымі сувязямі. Дэкаратыўны прынцып кампазіцыі прадыктаваны ідэйнай задумай. Гэтым апраўданы вялікі памер палатна. Навізна пластычнага матыву надае карціне арыгінальны, непаўторны характар. Аднак лінеарна-структурнае вішча фігур. У гэтым недахопы выдатнага твора.

Каштоўнасць карціны — у закончанасці формы, якой мастак дасягае тонавым пісьмом. У В. Волкава колер арганічна звязаны з тонам і ўгадваецца ў яго сутнасці. Эмацыянальная выразнасць каларыту далёка перакрыта вялікім майстэрствам выдатнага рысавальшчыка.

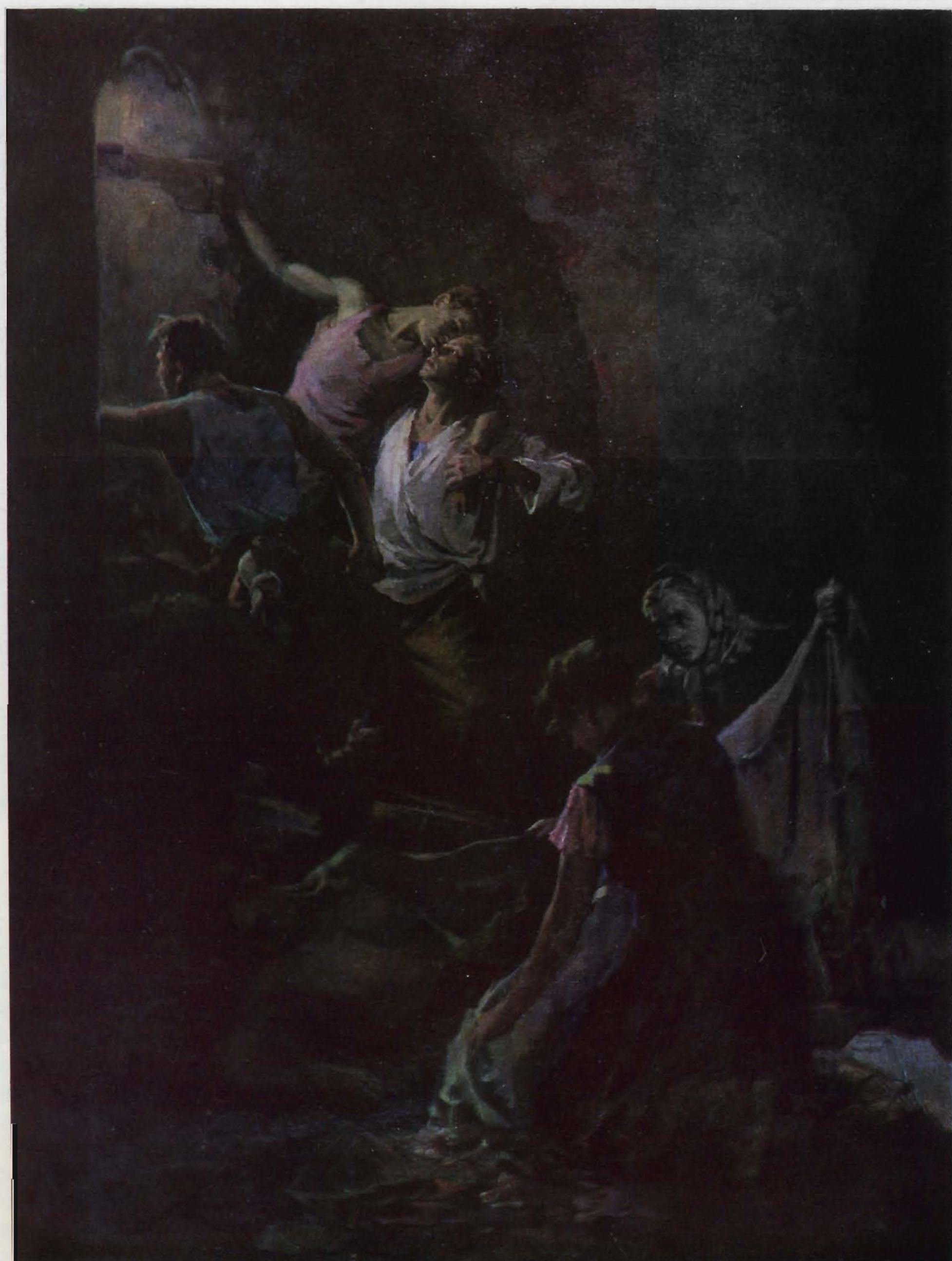
У тэматычнай творчасці В. Волкава працягваюць развівацца традыцыі рэалістычнай апавядальнасці, прынцып адзінства разгорнутага сюжэтнага дзеяння і глыбокай індывідуалізацыі мастацкага вобраза. Гэта тэндэнцыя да раскрыцця асаблівага, характэрнага і тыповага ў канкрэтных з'явах жыцця не выходзіць за межы вернасці натуры, адлюстра-

33. В. Волкаў. Мінск. 3 ліпеня 1944 года. 1944—1955. ДММ БССР

вырашэнне кампазіцыі, прыведзенае мастаком да дакладнай схемы, не заўсёды апраўдана ўнутраным станам дзеючых асоб. Паставы асобных чалавечых фігур, якія ствараюць першапланавыя кулісныя трохвугольнікі, не насычаны ў дастатковай ступені сілай унутранага парыву, не выкліканы жыццёвай патрэбай. Адсюль крыху манернае, наўмыснае станованай як яна ёсць, як яна ўбачана мастаком.

Вобразы савецкіх людзей у палотнах В. Волкава ўвасаблялі не абстрактныя ідэі і чалавечыя якасці, а сапраўды жывых асоб з усімі асаблівасцямі іх індывідуальнага характару, псіхалогіі, фізічных якасцей. У гэтым і заключаўся талент мастака, каштоўнасць яго мастацтва. Ува-

34. І. Ахрэмчык. Абаронцы Брэсцкай крэпасці. 1958. ДММ БССР



сабленне значнасці жыццёвай падзеі, глыбокае абагульненне натурнага матэрыялу і рэальнай формы яму былі як бы недаступныя.

Творчае развіццё традыцый рускага і савецкага рэалістычнага жывапісу характэрна для творчасці І. Ахрэмчыка. Жывапісная стыхія яго палотнаў прагучала магутным эмацыянальным акордам у карціне «Абаронцы Брэсцкай крэпасці» (1958). Барацьба насмерць, нязломнасць волі савецкага чалавека-патрыёта выяўлена ўсім ладам кампазіцыі, псіхалагічнай характарыстыкай вобразаў, змрочным гучаннем каларыту.

У кампазіцыйным разгортванні дзеяння мастак спыняецца на невялікай групе воінаў, параненых, змучаных няспыннай працягласцю бою, засяроджваючы ўвагу на іх псіхалагічным стане. Ён кідае на іх вясёлае святло, якое струменіць праз вакно ў змрочныя паўпадвалы крэпасці. Гэта абвастрае драматызм сітуацыі, крытычнае становішча абаронцаў. Аднаго за другім пакідае жыццё воінаў. Забітага байца з аголеным торсам накрываюць дзве жанчыны — жонкі камандзіраў гарнізона. Кулямётчыка, які падае ад праёма ўніз, падхоплівае яго таварыш. Месца кулямётчыка займае камандзір з гранатай у руцэ. Абапіраючыся на аўтамат, падымаецца з зямлі і цягнецца да амбразуры паранены воін.

Раптоўнасць нападу ворага мастак раскрывае праз святочнае ўбранне жонак камандзіраў. Толькі што закончыўся мірны нядзельны вечар. Не паспеўшы заснуць, гэтыя людзі апынуліся ў агні змаганняў. Святочнасць адзення, як і меладраматызм, уласцівы апавяданню, на жаль, ствараюць ўражанне некаторай тэатралізаванасці дзеяння. Магутныя, «сплаўленыя» ў адну каларыстычную танальнасць колеравыя спалучэнні насычаюць твор глыбокім драматызмам, узмацняюць псіхалагічную атмасферу мужнай барацьбы. Важкая шчыльная фактура пісьма адчувальна «падтрымлівае» паказаныя сілу і стойкасць мужных абаронцаў крэпасці. Уся жывапісная тканіна карціны быццам бы напоўнена магутнасцю савецкага чалавека.

Стварэнне разнастайных вобразных характарыстык у «Абаронцах Брэсцкай крэпасці» вынікае са шматгадовага вопыту І. Ахрэмчыка-партрэтыста, які ў гэтай карціне атрымлівае найбольш яркае ўвасабленне.

Развіваючы традыцыі рускага класічнага рэалізму і лепшыя дасягненні савецкага мастацтва, жывапісцы Беларусі к канцу 50-х гадоў дабіліся прыкметных поспехаў у распрацоўцы псіхалагічных характарыстык вобразаў, што стала магістральнай лініяй развіцця тэматычнай творчасці.

У палатне «У беларускіх балотах» (1958) І. Стасевіч надзвычай стрымана паказвае ўвесь цяжар доўгай і ўпартай барацьбы беларускага народа з акупантамі. Мы бачым жанчын, дзяцей, маладых і старых партызан, змучаных, параненых, што ідуць па дрыгве. У цішыні туманнай раніцы глыбокай восені прыціхла на руках маці хворае дзіця. Ёй, знямоглай, дапамагае дзяўчынка, трывожна ўзіраючыся ў заплюшчаныя вочы малога. Бледны, незвычайна натхнёны тварык дзяўчынкі як бы струменіць святло на фоне шарэнгі людзей, прыціснутых цяжкай ношай клопатаў і амуніцыі. У гэтым маўклівым шэсці адчуваецца непераможная сіла і прага жыцця. Перад намі галерэя жывых вобразаў, чалавечых характараў, бязмежная гама чалавечых пачуццяў, перажыванняў, дыханне суровых выпрабаванняў.

Псіхалагічнай напоўненасцю вобразаў, жывапіснай культурай адзначаецца і разгорнутая кампазіцыя А. Мазалёва «У партызанскім штабе» (1958). У звычайным, штодзённым мастак убачыў глыбіню пачуццяў савецкага чалавека і з вялікім пафасам выявіў іх усім ладам кампазіцыі.

Сюжэтнае апавяданне зусім немнагаслоўнае. ...Сельская школа. У адным з класаў размясціўся партызанскі штаб. Малады хлопец дакладвае вынікі разведкі. Прысутныя робяць паметкі на картах. Іх засяроджанасць адпавядае суровасці абставін барацьбы ў тыле ворага.

нута максімальным выкарыстаннем магчымасцей фарбаў і закона адначасовага кантрасту дадатковых колераў.

Чырвоным полымем гарыць баявы сцяг, краем якога прыкрыта цела

35. Я. Радзялоўская. Немцы адступаюць. 1946

Колер, каларыт кампазіцыі нібы матэрыялізуюцца ў псіхалогіі характараў, у пэўнасці рэчавага акружэння. У ёй няма лёгкаважкасці, знешняй дэкаратыўнасці, спрошчанага вырашэння задачы. Глыбокае асэнсаванне жыццёвых з'яў рамантычна ператворана ў вобразную сістэму мастацкіх сродкаў станковага жывапісу.

Складаную гаму псіхалагічных перажыванняў мы бачым у карціне «Гонар абавязку» (1958) маладога мастака М. Савіцкага. Насычанасць колеравага гучання палатна дасягзагінуўшага героя. Яго праносяць родныя і сябры міма згуртаваных радоў саратнікаў. Белы снег, чырвоны сцяг з чорнымі палосамі стужак на фоне зеленавата-шэрай сцяны партызанскага злучэння надаюць трагічна-ўрачысты настрой палатну, што гучыць клятвай у гонар баявога таварыша, які аддаў сваё жыццё ў імя жыцця другіх, у імя Радзімы.

Цяжкая страта... Гэтай думкай прасякнута ўся тканіна кампазіцыі, аднак не толькі гора, але і воля да помсты і барацьбы гучаць у творы. Гэта палатно — сапраўды хвалюючая

балада аб людзях незвычайнай волі, вялікага сэрца і патрыятычнага абавязку. Суровасць падзей і часу перададзены адкрыта, цвёрда, рэзкай абагульненай формай.

В. Жолтак у сваіх работах як бы вызваляе колер ад яго «зямных» якасцей — матэрыяльна-рэчавай пэўнасці і прыёмам абстракцыі выказвае перажытае народам. Такі падыход характэрны для карціны «Вяртанне» (1958), дзе паказана вяртанне жыхароў з балот у вызваленыя вёскі. Падобную характарыстыку ўсяму адлюстраванаму дае мастачка ў чуллівым апавяданні «За дапамогай да партызан» (1957). ...Двое дзяцей — хлопчык у вялікай куртцы і дзяўчынка, якія прыбеглі да партызан, каб паведаміць аб злачынствах карнікаў, пададзены гранічна індывідуалізавана. Бледныя тварыкі, застылыя на марозе, беднае адзенне акупацыйнага часу, рэчавы свет паўзмрочнай зямлянкі — усе гэтыя лакальныя падрабязнасці зліваюцца ў шырокае апавяданне аб цяжкай барацьбе беларускага народа ў дні фашысцкай акупацыі.

Эпічнае гучанне набывае «барэльефная» кампазіцыя «Партызанскія паходы» (1958) П. Крохалева. Яркі, з максімальным выяўленнем дэкаратыўнага пачатку жывапіс моцна выяўляе аптымізм людзей, якія выбраліся са знясільваючага акружэння.

Адлюстраванне гераічнай рэчаіснасці патрабавала ад жывапісцаў настойлівых пошукаў сродкаў мастацкай выразнасці. Патрыятычны запал, псіхалагічная напоўненасць вобразаў, эмацыянальная выразнасць структуры жывапісных палотнаў характарызуюць новы этап у развіцці рэалізму гэтага перыяду.

У 50-я гады г і с т а р ы ч н ы ж а н р як бы зліваўся ў адзіны акорд з тэматыкай Вялікай Айчыннай вайны і партызанскага руху. Творчае асэнсаванне гістарычных падзей, сацыяльна важных для сучаснага жыцця, патрабавала ад мастакоў глыбокага разумення іх гістарычнай значнасці і сутнасці.

Выразнасць партрэтнай характарыстыкі галоўнага героя гістарычнай карціны, у большасці сваёй канкрэтнай асобы — правадыроў рэвалюцыі, дзеячаў Камуністычнай партыі і нацыянальнай культуры,— была неабходнай умовай абагульнена-вобразнага вырашэння тэмы, галоўнай меркай у вызначэнні мастацкіх вартасцей твора. Гэта праблема не была дастаткова поўна распрацавана ў мастацтвазнаўстве. Авалодваючы сістэмай выяўленчых сродкаў, мастакі не задумваліся над тым, што бляск рэалістычнага адлюстравання, якое нічога не выяўляе,— гэта не рэалізм, не творчасць, не мастацтва. Змешваліся разуменні выразнасці з перака극наўчасцю верагоднага паказу.

Гістарычны матэрыял, значны для сучаснасці, несумненна, патрабаваў сістэмнага адлюстравання ў дакладнай кампазіцыйнай структуры карціны. Правільна арганізаваць і расставіць супрацьлеглыя сілы, знайсці адпаведныя маштабы і характарыстыкі — гэта першае патрабаванне ў рэалізацыі мастацкай задумы. Адсюль вынікала фальшывае разуменне майстэрства. Мастакі накіроўвалі творчыя намаганні на знешнюю закончанасць, якая часам пачала выступаць «жывапісным» пратаколам. Гэта пасіўная пратакольнасць, дэманстрацыя ілюзорнага адлюстравання з'явіліся вынікам нарастання дэкларатыўнай параднасці ў атмасферы панавання культу асобы. У гэтым працэсе сапраўднае майстэрства падмянялася добрапрыстойнай завершанасцю формы, унутраная паўната характару — ілюзорнасцю тэхнічнага навыку.

Прыкладам такога аднабаковага разумення праблемы майстэрства можа служыць партрэтная кампазіцыя «Дабралюбаў і Чарнышэўскі ў рэдакцыі «Современника» (1950)

36. А. Кроль. На вобыск. 1898 год. 1958. ДММ БССР

А. Гугеля. У паказе ідэйных правадыроў і патхняльнікаў рэвалюцыйна-дэмакратычнага руху 1860-х гадоў, ва ўсёй пластычнай распрацоўцы кампазіцыі не адчуваецца вялікай задумы, грамадскай мэты, дзеля якой мастак звярнуўся да ўзнаўлення вобразаў вялікіх мысліцеляў-рэвалюцыянераў.

Разуменне ўнутранага сэнсу гістарычных падзей, ролі асобы ў гісторыі і яе духоўнага багацця, выразнавобразнае ўвасабленне іх у архітэктоніцы твора — адна са складаных задач творчасці гістарычнага жывапісца. Яе вырашэнне не было дастаткова паспяховым у першай палове 50-х гадоў. Намаганні гістарычных жывапісцаў у гэты перыяд прынялі крыху памылковы напрамак, які адводзіў іх ад сацыяльных задач творчасці.

Адчужанасць, рытарычнае сцверджанне памылковай ідэі, эмацыянальную пустату, рамесніцкі штамп мы бачым у велізарным палатне «Слава вялікаму Сталіну» (1950) І. Давідовіча і Я. Ціхановіча. Таленавітыя жывапісцы з аптычнай ілюзорнасцю і закончанасцю стварылі шматфігурную кампазіцыю, на якой паказаны парад фізкультурнікаў Беларусі на Краснай плошчы ў Маскве. Карціна ўяўляе сабой узор параднага жывапісу, унутранай безаблічнасці і стандартнасці вобразаў савецкай моладзі.

Няпэўнасць адносін мастака да гістарычнай падзеі робіць твор нібы і непатрэбным. Так, Я. Ціхановіч у гістарычнай кампазіцыі «Падзел зямлі» (1959) паказаў сутыкненне сялянскіх груп пры падзеле зямлі ў першыя гады Савецкай улады, не вы-

явіўшы сувязі гэтых падзей з сучаснасцю.

Завершанасць формы ў творы А. Шыбнёва «Ёсць такая партыя!» (1954) сведчыць аб імкненні мастака рэалізаваць усе свае творчыя патэнцыі па ўзнаўленне этапнага моманту ў гісторыі барацьбы нашай партыі за перамогу сацыялістычнай рэвалюцыі. Карціна вылучаецца высокім майстэрствам выканання. Выразна чытаецца сэнс падзей, якія адлюстраваны праз крыху прамалінейную характарыстыку адмоўных персанажаў. Тут найбольш поўна ў параўнанні з папярэднімі работамі акрэслілася творчая індывідуальнасць жывапісца з яго сістэмай адлюстравання і прынцыпам мастацкай выразнасці, у якой аб'ектывізм у трактоўцы жыццёвага матэрыялу стаў вызначальнай рысай. Пазней у творчасці А. Шыбнёва відаць імкненне прыўзняць значнасць гістарычнай падзеі дэкаратыўнай ёмістасцю колеру. У шматфігурнай кампазіцыі «Першы Усебеларускі з'езд Саветаў» (1958) гэта імкненне відавочнае. У распрацоўцы знамянальнай тэмы мастак ішоў не ад верагоднасці ўмоў работы з'езда, на якім Я. М. Свярдлоў абвясціў урадавае рашэнне аб зацвярджэнні беларускай дзяржаўнасці пад бурнае адабрэнне пасланцоў беларускага народа, а ад паказу ўсеагульнай урачыстасці гістарычнага моманту, унутранага стану людзей. Таму не беднасць асвятлення газавымі лямпамі, пры якіх праходзіла работа з'езда, а яркае святло, плямы чырвонага кумача ўзмацнялі гучанне шэрых тонаў шынялёў і інтэр'ера, вызначылі характар каларыту. Знойдзеная рытмічная арганізаванасць самога кампазіцыйнага ладу падкрэслівала ўрачыстасць моманту,

37. Я. Ціхановіч. Падзел зямлі. 1959. ДММ БССР

38. А. Шыбнёў. Ёсць такая партыя! Фрагмент. 1958. ДММ БССР

выразнасць асноўнай задумы аўтара, арыгінальнасць структурнага вырашэння.

Неабходна адзначыць, што ў гэты перыяд мастакі не заўсёды правільна былі арыентаваны на пошукі гістарычнага сюжэта, які часта вызначаўся кан'юнктурнымі меркаваннямі, а барацьба за высокую ідэйнасць падмянялася значнасцю самой тэмы або гістарычнай падзеі. На выбар і трактоўку этапных момантаў гісторыі адмоўны ўплыў аказаў культ асобы І. В. Сталіна. У велізарных палотнах мастакі паслаблялі сваю ўвагу да жыцця народа, паказваючы яго безаблічным акружэннем гістарычнай асобы.

Больш прыкметна ўздзеянне культу асобы ў вялікіх палотнах К. Зайцава «Да адраджэння» (1952), «Пісьмо У. І. Леніна» (1952), а таксама В. Цвіркі і С. Лі. Да «культавай тэматыкі» можна аднесці і шматфігурную кампазіцыю Н. Воранава «Па даручэнню ленінскага ЦК РКП(б). Мінск. 1919 г.» (1953). Невыразнасць галоўнай думкі прывяла да павярхоўнага вызначэння ідэйнай функцыі кожнага персанажа карціны. У творы адлюстравана толькі агульная цікаўнасць масы салдат і чыгуначнікаў, выкліканая прыездам І. В. Сталіна. Да яго мастак паварочвае ўвесь народ, паказваючы гледачу спіны. Народная маса з'явілася для мастака толькі матэрыялам для стварэння кампазіцыйнай схемы. Лёс народа, яго гераічнае жыццё ў цяжкіх умовах ваеннай разрухі, рэвалюцыйны запал, які ўзвышае асобу да пафасу рамантычнай гераікі, засталіся за межамі творчых намаганняў мастака.

Гістарычнае палатно Н. Воранава «Раніца ў Кастрычніку. Мінск. 1917 год» (1957) з'яўляецца адным з лепшых яго жывапісных палотнаў, створаных у канцы дзесяцігоддзя. Жамчужна-перламутравы каларыт карціны непаўторны. Мастак бярэ канкрэтнае месца дзеяння — адзін са старажытных раёнаў Мінска, на якім размяшчае вакол вогнішча рабочы патруль. У перадсвітальнай імгле насцярожана выступаюць лёгкім сілуэтам скучаная забудова старой Нямігі, вежы цэркваў на ўзвышанай Саборнай плошчы. Мокрая панель маставой, цішыня Ніжняга горада, знікаючы ў тумане небасхіл, людская маса ля вогнішча выступаюць маляўнічым цэлым, злітым у адзіны каларыстычны вобраз.

На жаль, аблічча Мінска 1917 г. пазбаўлена гістарычнай верагоднасці, выбар раёна, які не меў стратэгічнага значэння для рэвалюцыйнага моманту, не «працуе» на ідэю твора. Сюжэтнае дзеянне, трактаванае ў плане выпадковай размовы салдат ля вогнішча, не выяўляе суровай напружанай атмасферы гістарычных дзён Кастрычніка на Беларусі. Лірыка-патэтычная трактоўка пейзажу і бытавы характар сюжэтнага дзеяння разбураюць ідэйна-эмацыянальную цэласнасць гэтага цудоўнага па маляўнічых якасцях палатна.

39. Д. Парахня. Ленінская «Іскра» ў народзе. 1958

«Жывапіснае» бачанне акалічнасцей таго, што адбываецца, часта выступае вызначальным момантам у фарміраванні ідэйнага зместу гістарычнай карціны. Пад уражаннем прыгажосці наваколля возера Нарач і легенд гэтага краю В. Цвірка ў 1957 г. стварае шматфігурную кампазіцыю «Паўстанне рыбакоў на возеры Нарач», якая апавядае пра барацьбу сялян Заходняй Беларусі супраць панавання польскіх магнатаў на іх зямлі. Карціна ўражвае магутным дэкаратыўна-жывапісным гучаннем. Загарэлыя твары і спіны рыбакоў, іх маляўніча-прыгожае адзенне, празрыстасць белых ветразяў, якія бачны ў блакітнай прасторы, сеткі, лодкі, пясчаны бераг і ціхая затока возера — усё гэта пад праменямі сонца аб'яднана ў цэласны колеравы сплаў і пададзена са шчырым захапленнем як непасрэдна ўспрыняты кавалак рэальнага жыцця. Велізарная маса паўстаўшых рыбакоў, якая на парусных лодках магутным клінам урэзалася ў затоку прычала, здаецца на роўнядзі возера адзінай ударнай сілай у барацьбе за свае правы. Мастак запаўняе імі ўсё палатно карціны, пакідаючы нязначнае месца жандарам, якія прыехалі ўстанавіць парадак. Весялосць сонечнага святла, святочнасць і маляўнічая «прыгажосць» палатна хутчэй падыходзіць для паказу кірмашовых гульняў і менш за ўсё жыцця рыбакоў, якія паўсталі супраць прыгнёту панскай Польшчы.

Гучнасць каларыту ўласціва і палатну «М. В. Фрунзе ў штабе Заход-

40. А. Гугель. У. І. Ленін сярод параненых чырвонаармейцаў. 1967

41. Н. Воранаў. Беларусь. За ўладу Саветаў. 1960. ДММ БССР

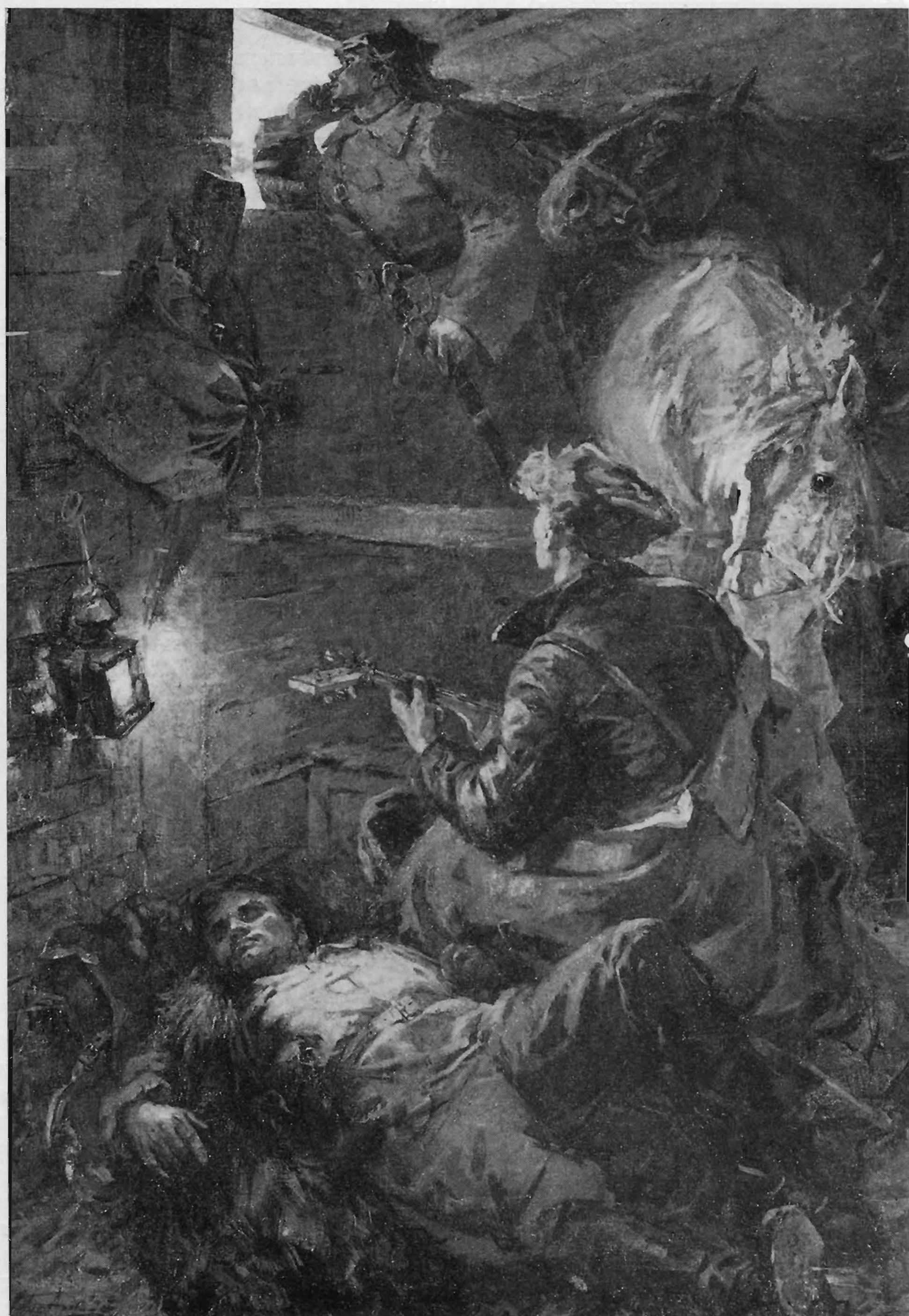
няга фронту» (1957) В. Савіцкага. Аднак тут колеравая арганізацыя кампазіцыі «працуе» на змест. Напружаная атмасфера грамадзянскай вайны перададзена мастаком усхваляваным рухам салдат, якія прыбываюць з весткамі з фронту. У гэтай бурнай рухавасці мас засяроджанасць і спакой Фрунзе, яго ўнутраная сіла і воля з'яўляюцца прыцягальным цэнтрам. В. Савіцкі не вылучае яго фігуру колерам або спецыфічным кампазіцыйным прыёмам. Ён змяшчае палкаводца ў гушчыні салдацкай масы, якая ўважліва слухае данясенне з фронту, і вылучае яго, такім чынам, велізарнай сэнсавай нагрузкай. Вобраз М. В. Фрунзе па сваёй унутранай напоўненасці — адзін з лепшых псіхалагічных вобразаў, створаных мастакамі рэспублікі ў гэта дзесяцігоддзе. Моцны, шчыльны жывапіс аліўкава-залацістага тону ўзмацняе эмацыянальную вобразнасць гэтага свабодна напісанага палатна.

Маляўнічая выразнасць уласціва таксама твору «Кастусь Каліноўскі» (1958) Р. Кудрэвіч і А. Гугеля, якія часта выступаюць у творчай садружнасці. За аснову сюжэтнага апавядання ўзяты момант выступлення К. Каліноўскага перад народам з заклікам да ўзброенай барацьбы з царызмам.

Мастакі разгарнулі шырокую карціну рынчнага жыцця ў беларускім мястэчку. Тут хаатычныя рады сялянскіх павозак і рамесны люд з таварамі сваёй вытворчасці. У глыбіні плошчы на адной з павозак — К. Каліноўскі. Ён заклікае народ да ўзброенай барацьбы за зямлю і волю. Яго страсны заклік не пакідае нікога абыякавым. Мы бачым на тварах ува-

42. Н. Воранаў. Раніца ў Кастрычніку. Мінск, 1917 г. 1967. ДММ БССР

43. Б. Аракчэеў. Этапы вялікага шляху. 1959. ДММ БССР



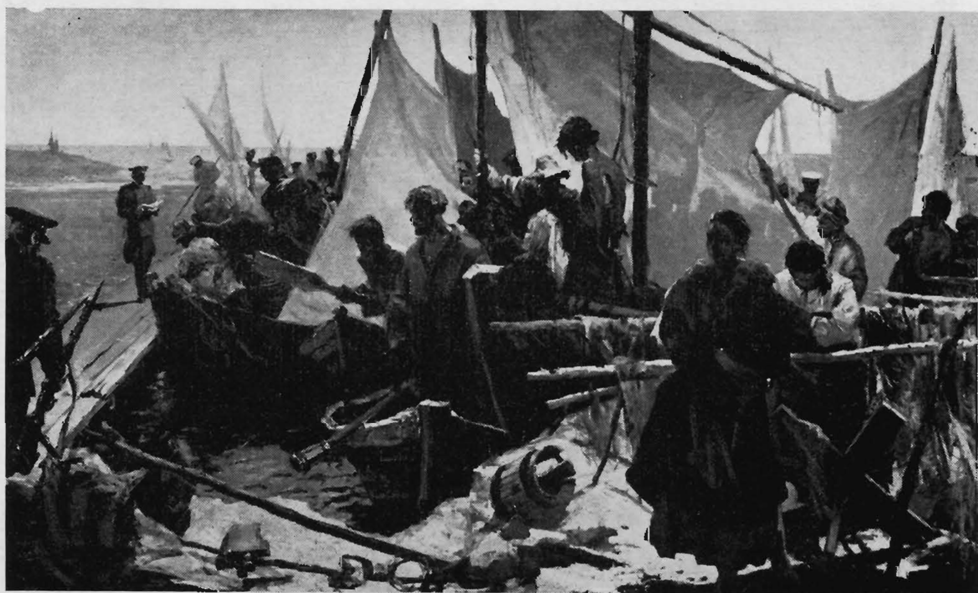
гу, глыбокі роздум, гатоўнасць да барацьбы і ў той жа час трывогу, сумненне, няўпэўненасць.

Для мастакоў галоўнае паказаць шырокую гаму перажыванняў сялян, выкліканых палымянай прамовай К. Каліноўскага. Таму фігура правадыра паўстанцкага руху змешчана ў глыбіні, на заднім плане лёгкім сілуэтам на фоне драўлянай царквы. Гэта пластычная «прывязка» вобраза К. Каліноўскага да царквы разбурае ідэйны вобраз правадыра рэвалюцыйнага руху сялян і не працуе на галоўную ідэю кампазіцыі. Да таго ж яго маштабы вельмі нязначныя ў агульным полі палатна, дзе першапланавыя групы і вобразы аўтаномныя ў сваім быцці. Гэта раз'ядпанасць як бы ўвасабляе ідэалогію дробнага ўласніка, якая і прывяла да трагічных вынікаў рэвалюцыйны рух сярэдзіны XIX ст.

Міратворная цішыня пустэльнага асенняга пейзажу ніяк не перадае напружанасці моманту і «працуе» ў адваротным напрамку задумы. Прадметнасць і другарадныя кампаненты першага плана кампазіцыі напісаны гранічна пераканаўча, матэрыяльна і з такой сілай, што для цэнтральнага вузла сюжэтнага дзеяння — галоўнага героя, імем якога названы твор, не хапала ўдарнай выяўленча-выразнай магутнасці.

Важную старонку мінулага беларускага народа, яго барацьбы раскрывае тэматычная творчасць А. Кроля. Яго карціна «Я. Купала і Цётка (Алаіза Пашкевіч) у Пецярбургу ў 1913 годзе» (1954) застаецца адзінай, закранаючай жыццё дзеячаў нацыянальнай культуры дарэвалюцыйнай Беларусі. Кожны зварот да гістарычнага мінулага беларускага народа, яго правільнае ідэйнае асвятленне расцэньвалася як праяўленне буржуазнага нацыяналізму. Мастакі браліся за тэмы, гарантаваныя ад усякіх нечаканых

44. В. Цвірка. Паўстанне рыбакоў на возеры Нарач. 1957. ДММ БССР



тлумачэнняў. Гісторыя культуры беларускага народа, дзейнасць яго лепшых прадстаўнікоў заставаліся некранутымі ў выяўленчым мастацтве Савецкай Беларусі. У гэтых адносінах першая спроба А. Кроля адкрывае новую старонку ў беларускім гістарычным жывапісе. У карціне паказана сустрэча Я. Купалы з беларускай паэтэсай Алаізай Пашкевіч (Цёткай). Лепшым з'яўляецца адухоўлены вобраз беларускай паэтэсы, якая рана згарэла ў агні рэвалюцыйнай барацьбы.

На абмеркаванні работ Усесаюзнай мастацкай выстаўкі, прысвечанай 40-годдзю Вялікай Кастрычніцкай

45. А. Гугель. З мінулага. 1957. ДММ БССР

46. А. Гугель, Р. Кудрэвіч. Кастусь Каліноўскі. 1958. ДММ БССР

сацыялістычнай рэвалюцыі, у ліку лепшых была названа карціна «Арганізацыя калгаса ў 1929 годзе» (1957) П. Крохалева. У ёй мастак звяртаецца да самага вострага, пераломнага моманту ў жыцці савецкага сялянства.

47. П. Сергіевіч. Скарына ў друкарні. 1957. ДММ БССР

У шматфігурнай кампазіцыі раскрываецца цэлая гама складаных чалавечых перажыванняў, роздумаў, хістанняў, раздвоенасці, рознагалосся ў адносінах да неабходнасці новага сацыяльнага жыцця. Мы бачым масавы запіс у калгас, упартае супраціўленне новаму руху серадпякоў, іх хістанні, думкі аб тым, як бы не прайграць у гэтай невядомай справе. Вобразы сялян індывідуалізаваны і дастаткова тыпізаваны. Іх жыццёвая паўната ўвасабляе праўду жыцця складанай мовай станковага жывапісу, мастацкая сіла якой у пераканаўчасці матэрыяльнай пэўнасці і пластычна-бачнай прыгажосці.

Прыкладам цэльнасці і мастацкай культуры ўвасаблення задумы з'яўляецца арыгінальная творчасць жывапісца К. Касмачова. Яго гістарычныя палотны «Напярэдадні» (1959) і «У. І. Ленін», «Незабыўнае» (абодва 1962 г.) складаюць асноўны фонд ленінскай тэматыкі ў беларускім сюжэтным жывапісе. У карціне «Напярэдадні» раскрываецца напружаная атмасфера перыяду падрыхтоўкі Кастрычніцкай рэвалюцыі. Мастак узяў гістарычны момант, калі Уладзімір Ільіч вымушаны быў хавацца ад праследаванняў Часовага ўрада ў Разліве. Мастак абмежаваўся самай мінімальнай прадметнасцю. Мы бачым У. І. Леніна ў напружаны момант гістарычных падзей — напярэдадні рэвалюцыі. Пачуццё часу перададзена з найбольшай выразнасцю. ...У бязмежных прасторах Разліву напружаная цішыня перад світаннем. У лодцы, не ўстаючы з сядзення, замёр лодачнік, пільна ўглядаючыся ўдалячынь, якая прыцягнула ўвагу Уладзіміра Ільіча. У. І. Ленін стаіць у насавой частцы лодкі і, сціскаючы шапку ў закладзеных за спіну руках, усёй сваёй сутнасцю імкнецца туды, дзе неўзабаве павінна загарэцца полымя рэвалюцыі. Ён нібы прыслухоўваецца да поступу суровага часу.

Выразны сілуэт фігуры Ільіча ў тумане, графічная дакладнасць і цэласнасць маляўнічага адлюстравання лодкі, перавозчыка і берага, аб'яднаных у адзіны танальны акорд з фігурай У. І. Леніна, надаюць карціне класічную завершанасць кампазіцыі, незвычайную канкрэтнасць задумы, інтэлектуальную сабранасць і адухоўленасць. У стрыманым парыве, у праніклівым позірку мы адчуваем геній Ільіча, які ўлоўлівае гістарычны ход падзей.

Карціна напісана тэмперай. Тонкая нюансіроўка рухава-глыбіннага паветранага асяроддзя, графічная дакладнасць жывапіснай падачы прадметнай масы, прадуманая выразнасць фігуры У. І. Леніна сведчаць аб артыстычным выкананні твора.

У апошнія гады пяцідзесяцігод-

дзя больш ярка раскрываецца характар творчых пошукаў жывапісцаў у гістарычным жанры, праясняецца складаны шлях развіцця тэматычнай карціны пасляваеннага перыяду. Гэты шлях распасціраецца ад простай выяўленчасці, індывідуалізацыі вобраза да шырокіх абагульненняў, значнасці сацыяльнага зместу, глыбіні адлюстравання гістарычных з'яў. такоў. Правільнае ўсведамленне імі светапоглядных асноў сваёй дзейнасці, асэнсаванне сацыяльнай сутнасці творчасці вялі да абагачэння і прымнажэння ідэйна-эстэтычных каштоўнасцей станковай карціны.

48. А. Кроль. Я. Купала і Цётка ў Пецярбургу ў 1913 годзе. 1954. ДММ БССР

Жанравая карціна ў гэты перыяд ад займальнасці сюжэтнага апавядання ўзнімаецца да ўвасаблення сэнсу і паэзіі жыцця ў яго розных, штодзённых праявах. Адлюстраванне сучаснасці заўсёды патрабавала ад мастака даследавання жыцця, якасцей разведчыка, які адкрывае новыя тэмы, арыгінальныя сюжэты, непаўторныя вобразы. Сучаснасць заўсёды выступала ўдзячным матэрыялам, мастацкае асваенне якога абнаўляла выяўленчыя сродкі, раскрывала сутнасць творчага метаду савецкіх мастакоў.

Аднак пазнавальныя якасці твора ў 40—50-я гады лічыліся асноўным паказчыкам яго каштоўнасці. Панаванне гнасеалагічнага падыходу да ацэнкі мастацтва было даволі распаўсюджана. Адлюстраваць, паказаць, заклікаць, быць люстэркам сучаснасці — гэтыя патрабаванні часта адводзілі творчасць жывапісца ад эстэтычнай асновы мастацкай дзейнасці і ўтрымлівалі сюжэтна-тэматычную карціну ў межах інфармацыйнага нарыса.

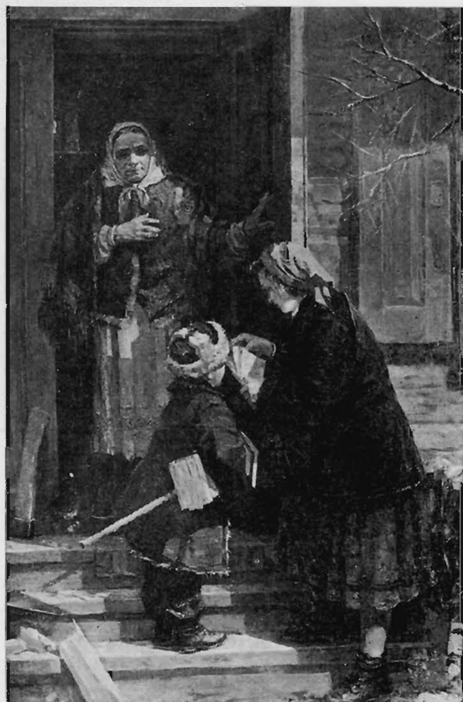
Нязначнасць задумы і пасіўнасць

49. Я. Зайцаў. Пахаванне героя.
1946. ДММ БССР

50. Я. Ціхановіч, І. Давідовіч.
Янка Купала з калгаснікамі. 1961

формы — вось істотныя рысы многіх палотнаў жанравага жывапісу першай паловы 50-х гадоў. Так, амаль уся вытворчая тэматыка насіла «будаўнічы» характар. Яе вырашэнне абмяжоўвалася перадачай эмпірычных уражанняў ад грандыёзных маштабаў аднаўлення разбуранай гаспадаркі і будаўніцтва новых індустрыяльных гігантаў. Пасіўны эмпірызм прыводзіў мастака да аднапланавасці ў характарыстыцы вобразаў рабочых. Глядач мог толькі бачыць, што робяць людзі і хто яны, даведацца аб іх вытворчай прафесіі. Людзі як бы абязлічваліся вытворчым працэсам. Іх душэўны стан зводзіўся да прымітывізму: адзін працуе, а іншыя глядзяць («Маладыя кадры» М. Манасзона) або проста выконваюць адну з функцый вытворчага працэсу («Апаратны цэх тонкасуконнага камбіната» (1950) Х. Ліўшыца; «Брыгада выдатнай якасці» (1950) Я. Красоўскага; «Абмен вопытам» (1949) Г. Бржазоўскага). Павярхоўны падыход да паказу рабочага, цвярозая канстатацыя факта, натуралістычнае адлюстраванне без выразнай эмацыянальнай ацэнкі мастака — характэрныя рысы гэтых твораў.

51. І. Давідовіч. Маці. 1954. ДММ БССР



50-я гады ў творчасці беларускіх жывапісцаў адзначаны з'яўленнем новага тыпу распрацоўкі сучаснай тэмы — сатырычнага жанру, які да гэтага не меў месца ў гісторыі развіцця беларускай тэматычнай карціны. Бюракратызм, п'янства, бесчалавечнасць і прагнасць, разгільдзяйства — вось кола заган, якія мастакі бічуюць у карцінах гэтага жанру.

У невялікай карціне «Зайдзіце заўтра. Бюракрат.» (1954) І. Фяцісаў выкрывае бюракрата, чыноўніка, усемагутнага начальніка, якога ніхто і нішто не цікавіць, апрача сваёй уласнай персоны. Л. Ран у карціне «Да сына» (1954) увесь свой гнеў абрушвае на зласлівую і прагную нявестку, якая стаіць паміж старэнькай маці і сынам.

Аднак перанясенне тэматыкі карыкатуры ў станковы жывапіс зніжала значнасць праблемы і не аказвала патрэбнага ўздзеяння, не прымушала гледача глыбока задумвацца над падобнымі з'явамі рэчаіснасці. Мастакі пры распрацоўцы сатырычнай тэмы недастаткова выкарыстоўвалі вялікія традыцыі перасоўнікаў, у прыватнасці выдатнага майстражанрыста У. Макоўскага, які за знешне прыгожымі рысамі чалавека мог раскрываць пачварнасць яго натуры.

Для мастака бытавога жанру, які звярнуўся да паказу адмоўных з'яў сучаснай рэчаіснасці, да выкрыцця заган, усяго агіднага, прадметам творчасці павінен стаць «не крывы нос, а крывая душа» чалавека. Убачыць яе за добрапрыстойнымі рыса-

52. В. Волкаў. Вузаўцы.
1947. ДММ БССР

мі твару і ўсяго аблічча і раскрыць яе — вельмі цяжкая задача. Тут трэба дасканала авалодаць навукай «чалавеказнаўства», быць вялікім псіхолагам. Іменна большасці карцін сатырычнай тэматыкі не хапала мастацкай перакапаўчасці. Кола адмоўных з'яў, узнятых беларускімі жывапісцамі, вельмі абмежаванае і не новае па свайму характару, не выходзіла за рамкі дыдактычнай ілюстрацыі.

Найбольш поўнае ўвасабленне жывапісная культура беларускіх мастакоў атрымала ў выразнэнні маладзёжнай тэматыкі. Многія з іх пачалі сваю творчую дзейнасць іменна з паказу жыцця савецкіх дзяцей. В. Жолтак, П. Раманоўскі, А. і С. Ткачовы і іншыя жывапісцы, распрацоўваючы школьную тэматыку, зрабілі вялікі крок у сваім творчым росце. Жанравыя карціны на гэту тэму ахопліваюць галоўным чынам вучобу і адпачынак дзяцей.

Сваё найвышэйшае развіццё бытавы жанр атрымлівае ў карціне В. Волкава «Вузаўцы» (1947). Глыбокая індывідуалізацыя, паўнакроўнасць характараў савецкай моладзі прадстаўлены ў поўнай закончанасці мастацкай формы. У карцінах Р. Кудрэвіч «У родны калгас» (1948), «Сяброўкі» (1952) і Ф. Дарашэвіча «Пасля працы» (1954) паказаны дзяўчаты ў мінуты душэўнага хвалявання

і рамантычных летуценняў. У іх вобразах улоўлены новыя рысы савецкай моладзі пачатку 50-х гадоў. Адухоўленасць і павышаная інтэлектуальнасць асвяцілі іх твары, змянілі эстэтычныя густы. З тонкай назіральнасцю заўважаны і падкрэслены гэтыя змены мастачкай Р. Кудрэвіч у карціне «Сяброўкі».

У канцы 50-х гадоў ідуць пошукі сродкаў для шырокага паказу карэнных сацыяльных і культурных змен у нашай рэчаіснасці. У звычайных штодзённых з'явах навакольнага жыцця мастакі імкнуліся ўбачыць і вобразна адлюстраваць станаўленне новага ў жыцці савецкага чалавека. Асэнсаванне новых з'яў калгаснай вёскі, натхнёныя адносіны да прадмета адлюстравання найбольш глыбока адбіліся на распрацоўцы станоўчых вобразаў нашых сучаснікаў («На родных палетках» Г. Бржазоўскага, «У горад на вучобу» С. Ткачова, «Каля калодзежа» А. і С. Ткачовых). Жыццёвая паўната вобразаў у гэтых карцінах — лепшае дасягненне жанравага жывапісу на калгасную тэму.

Выразная і акрэсленая ва ўсіх кампанентах карціна «На родных палетках» (1952) Г. Бржазоўскага. Мастак паказаў сябе за мальбертам у цені вялікага парасона, калі ён малюе ўборку багатага калгаснага ўраджаю. За яго працай назіраюць калгасныя дзеці. Збоку ад мастака спыніўся механізатар, каб паглядзець, як мастак намаляваў яго камбайн за работай. Уся карціна дыхае непасрэдным успрыманнем натуры: трава з кветкамі, іржышча з радамі зжатага жыта, мора хвалістага збожжа на гарызонце, залітага сонечным святлом і ажыўленага дыханнем ледзь адчувальнага ветру.

53. Р. Кудрэвіч. У родны калгас. 1948. ДММ БССР

Сталасцю майстэрства вылучаецца карціна «Каля калодзежа» (1954) братоў А. і С. Ткачовых. У гэтым творы вобразы калгаснай моладзі распрацаваны ва ўсёй жыццёвай паўнаце. Маладосць, здароўе, вясёлы звонкі смех дзяўчат, белізна халатаў, ззянне пырскаў сцюдзёнай вады на яркім ранішнім сонцы — усё гэта злілося ў маляўнічую паэму, у магутную гармонію мажорнага жыццесцвярджальнага гучання. У карціне няма знешняга апісальніцтва, дробязей, указальных ярлыкоў, якімі часта карыстаюцца мастакі для данясення да гледача сваёй думкі, сваёй канцэпцыі. У гэтым эпізодзе, у простым жыццёвым жарце жывапісцы раскрылі тыповыя характары савецкіх людзей, паказалі дыханне сучаснага жыцця калгаснай вёскі.

У невялікай па памеры карціне «На калгасным пчальніку» (1950) К. Касмачова ідэйна-змястоўнае і мастацкае выступаюць цэласным арганізмам, жывапісным сплавам высокай эстэтычнай каштоўнасці. Мы бачым намаляваны светлы інтэр'ер, у якім тры калгасніцы счышчаюць пчаліныя соты. Адна з іх, прысеўшы на калені, падсоўвае толькі што вызвалены з-пад мёду таз да крана перагоннай машыны, за якой другая жанчына праз шырокае вакно прымае соты ад старога пчаляра. Прыпыніўшы ачыстку сотаў, з радаснай цікаўнасцю глядзіць на іх дзяўчына, непасрэдная і чароўная. У перспектыве доўгія рады вуллёў у садзе, бачныя праз вакно. Гэты твор арыгінальны, непаўторны па сваёй вобразна-маляўнічай структуры.

Яркім самабытным жывапісцам карцінамі «Вяртанне з працы» і

54. А. і С. Ткачовы. У горад на вучобу. 1952. ДММ БССР

55. А. і С. Ткачовы. Каля калодзежа. 1954. ДММ БССР

«Песня» (абедзве 1957 г.) уступае ў рады беларускіх мастакоў М. Савіцкі. Псіхалагічная маштабнасць зместу, жывапіснае і кампазіцыйнае майстэрства гэтых твораў як бы зноў раскрываюць бязмежныя магчымасці тэматычнага жанру выразна і праякнута перадаваць духоўнае жыццё чалавека працы.

У новай якасці раскрываецца творчае аблічча П. Гаўрыленкі. Суровай заклапочанасцю напоўнена яго палатно «Вясна» (1958). Жыццёвай шматграннай характарыстыкай абмаляваны вобразы моцных, працавітых людзей калгаснай вёскі, якія кладуць пачатак веснавым работам. Матэрыяльным насычаным жывапісам выяўлена прахалода першай зеляніны. Бадзёры рабочы настрой складае агульную эмацыянальную танальнасць палатна.

У гэтыя гады змест твораў бытавога жанру становіцца больш значным і шырокім. Эвалюцыю жанру можна прасачыць у творчасці П. Гаўрыленкі, Я. Красоўскага, В. Савіцкага, Я. Радзялоўскай, В. Жолтак і іншых жывапісцаў. Больш выразную суб'ектыўную ацэнку адлюстраваных з'яў мы бачым у невялікай карціне «Ідзе эшалон» П. Гаўрыленкі (1957). Глыбіня задумы тут далёка выходзіць за межы назвы. За штодзённай з'явай стаіць напружанасць працоўнага жыцця рэспублікі, прыгажосць стваральнай дзейнасці савецкага чалавека. Мара калгасных дзяцей, як гэты эшалон, імчыць у будучыню.

Магутным жывапісным акордам гучыць палатно «Студэнтка-завочніца» (1957) гродзенскага мастака В. Савіцкага. Шырокая, густая кладка фарбы з вялікай выразнасцю перадае лямпавае асвятленне пакоя і натуральны змрок прахалоднай вес-

навой почы за акном. Увесь рэчавы свет, што акружае дзяўчыну, якая аблакацілася па падаконнік, арганічна ўпісаны ў маляўнічую атмасферу кампазіцыі. У гарманічных кантрастах зялёнага з чырвона-залацістым, ценявых плям падлогі і сцен з іх асветленасцю максімальна выяўлены дэкаратыўны элемент колеру. Псіхалагічная напоўненасць усіх кампанентаў твора, самога жывапісу робяць гэта палатно надзвычай жыццёвым, мастацкі каштоўным.

З разнастайнай маладзёжнай тэматыкай выступае І. Давідовіч. Разгорнутая апавядальнасць яго палот-

56. Н. Касмачоў. На калгасным пчальніку. 1950. ДММ БССР

57. М. Савіцкі. Песня. 1957. ДММ БССР

58. П. Гаўрыленка. Вясна. 1958

наў заўсёды напоўнена своеасаблівасцю сюжэтнага дзеяння. З пачуццём гумару мастак вядзе свой вясёлы расказ у карціне «Маякоўскі сярод дзяцей». Цікавыя разнастайныя тыпажы малышоў. Своеасаблівымі рысамі надзелены вобраз паэта — велічнага, магутнага трыбуна і дэкламатара-артыста.

У бытавым жанры паспяхова паказалі сябе дэбютанты У. Стальмашонак (трохфігурная кампазіцыя «Маладыя будаўнікі Мінска», 1957) і А. Малішэўскі (карціны з працоўнага жыцця сельскай моладзі «Песня», 1957; «Жніво», 1958). У новай якасці бытапісальніка выступіў М. Савіцкі («Песня», 1957).

У Р. Кудрэвіч склаліся свае традыцыі і пэўныя напрамкі ў распрацоўцы маладзёжнай тэматыкі. Прыгожы жывапіс у карціне «Гарманіст ідзе» (1957). Плыве ў вячэрнім змроку напеў гармоніка. На прыступках ганка — тры сяброўкі, асветленыя водбліскам запаленай у хаце лямпы і прывідным ззяннем узыходзячага месяца. Далёкая мелодыя гармоніка выклікала бурную радасць у дзвюх дзяўчын і ціхую задуменнасць у трэцяй. Эмацыянальнасць каларыту, музычнасць жывапісу — вызначальныя кампаненты агульнай псіхалагічнай атмасферы адлюстраванага дзеяння.

Лірычнай напеўнасцю прасякнута ўся структура кампазіцыі «Першая песенька» (1957) майстра беларускага пейзажа А. Бархаткова. Героі гэтага палатна складаюць адзінае цэлае з паветрана-светлавым асяроддзем і наваколлем. Тут уся прадметная рэальнасць жыве музычным напевам. Захапленне дзяўчынкі, якая іграе першую песеньку на раялі, і перажыванне маці, што схілілася над маленькай піяністкай, жадаючы дапамагчы ёй выканаць маленькую п'есу без памылак і запінкі,— усё

пранікнута музычнасцю, ззяннем сонечнага дня, трымценнем рэфлексаў, дыханнем расцвітання прыроды.

У гэтай карціне, як і ў многіх іншых яго палотнах, паэтычны змест выяўлены формамі рэальнага жыцця. Манера, почырк, індывідуальнасць мастака нібы растваракоцца ў змястоўным напаўненні твора. Форма як бы матэрыялізуецца ва ўнутранай дынаміцы зместу і прадстае перад гледачом у якасці сфарміраванай духоўнай сутнасці. Адухоўленасць усіх матэрыяльных кампанентаў пануе непадзельна. Інтэлектуалізацыя эмоцый, характэрная для «Першай песенькі», узвышае творчасць жывапісца, надае ёй непаўторную арыгінальнасць.

Яркай індывідуальнасцю ўвайшоў у беларускае мастацтва М. Данцыг сваёй дыпломнай работай «Насустрач жыццю» (1958). Блізкую па настрою і рамантычнай імклівасці карціну «Раніца» (1956) стварае Я. Радзялоўская.

У кола жанравага жывапісу ўключаецца стваральная дзейнасць маладога індустрыяльнага рабочага класа рэспублікі. Да вырашэння гэтай высакароднай задачы звярталася нямала жывапісцаў. Такую мэту ставіў перад сабой У. Сухаверхаў у кампазіцыі «Пераможам у працы» (1950). Мастак убачыў новыя ўмовы працы савецкага рабочага, з вялікай стараннасцю перадаў глыбіню чыстага, залітага сонцам прасторнага заводскага цэха. Змясціў на пярэднім плане групу рабочых, што абмяркоўваюць якасць апрацоўкі новай дэталі, якая стала цэнтральнай «дзеючай асобай» сюжэтнай апавядальнасці. У гэтым творы мастак падначаліў свае прафесійныя магчымасці чыста тэхнічным мэтам — «зробленасці рэчы», накіраваўшы свой талент на вырашэнне ідэйна-эстэтычных задач.

На жаль, у аснове многіх палотнаў «рабочай» тэматыкі ілюстрацыйнасць, простая інфармацыя замяняла вобразнае, яскравае, мастацкае адлюстраванне жыцця. Адназначнасць паказу жыццёвай з'явы без яе эмацыянальнай ацэнкі, простая вобразнасць замест мастацкага абагульнення — вось што перашкаджала ўзняць тэхнічную дасканаласць выканання на ўзровень сапраўднага мастацтва.

59. В. Жолтак. Зіма прыйшла. 1954. ДММ БССР

Рад жанравых палотнаў, прысвечаных жыццю трактаразаводцаў, гараджан Мінска, стварае М. Манасзон. У розных па настрою і змесце кампазіцыях ён развівае далей свае лепшыя дасягненні ў вырашэнні праблем мастацкай формы. Метадалогія яго творчасці застаецца нязменнай — сузіральна-апавядальнай, рэпартажна-інфармацыйнай. Мы можам гэта бачыць на яго палотнах «Мінскі трактарны — палям» (1957), «Раніца ў заводскім раёне» (1959). Мастак нібы кінакамерай выхоплівае з жыцця асобныя моманты і наносіць іх на палатно. Галоўнай праблемай, што ён вырашае, з'яўляецца распрацоўка

60. А. Бархаткоў. Першая песенька.
1957. ДММ БССР

сюжэтнага дзеяння, якое выступае «галоўным героем» апавядання. Чалавек для мастака патрэбны толькі для пабудовы сюжэта, для інфармацыі аб фактах вытворчага або грамадскага жыцця. Таму мы бачым пагрузку трактароў на грузавікі для адпраўкі іх у калгас, трактаразаводцаў, якія чакаюць аўтобуса на прыпынку («Раніца ў заводскім раёне»). Жывапіс, пабудаваны на арганізацыі разнастайных лакальных колераў, асобных элементаў, рэчаў, узмацняе дакументалізм апавядання, відавочнасць «факта».

Больш яркія і паўнакроўныя вобразы рабочых створаны ў тых нешматлікіх карцінах бытавога жанру, дзе мастакі акцэнтавалі сваю ўвагу на псіхалагічным стане чалавека, што ў значнай ступені абумовіла жыццёвасць гэтых палотнаў, хоць сюжэты іх і не вылучаюцца асаблівай значнасцю. Зразумела, у карціне важны не сам сюжэт, а тая праблема, якую вырашае мастак на тым ці іншым матэрыяле. У гэтых адносінах вылучаецца жывапіс А. Шаўчэнкі. Гранічная напружанасць колеравай арганізацыі палатна — неад'емная якасць яго сюжэтна-тэматычных твораў. Дэкаратыўная насычанасць колеру ўзнімаецца да манументальнага гучання ў сваёй важкай матэрыяльна-рэчыўнай сутнасці ў карціне «Горад аднаўляецца» (1958). Кантраст святлоценявой кампазіцыі ў паказе горада падпарадкаваны раскрыццю псіхалагічнай атмасферы працоўнай дзейнасці чалавека.

У карціне тры муляры — гэта тры своеасаблівыя біяграфіі людзей, нялёгкая праца якіх прыносіць лю-

61. Р. Кудрэвіч. Гарманіст ідзе. 1957

62. А. Шаўчэнка. Горад аднаўляецца. 1958. ДММ БССР

дзям дабрабыт і шчасце. Тут няма гераікі і пафасу. Праца карпатлівая, метадычна размераная і як бы непрыкметная, але дзякуючы ёй ствараецца асаблівая прыгажосць вуліц роднага горада.

Блізкая да гэтага характару жывапісу творчая накіраванасць Я. Красоўскага. Жывапіс яго маляўнічы, яркі, іншы раз танальна-каларытны, іншы раз матэрыяльна-дэкаратыўны. Але заўсёды важкі ў сваёй якаснай пэўнасці.

Мастак не парывае сувязей з вытворчым жыццём трактаразаводцаў. У карціне «Выплаўка сталі» (1957) ён паказвае ліцейны цэх як цэласны маляўнічы вобраз складанага арганізма вытворчасці. Рытміка вытворчага жыцця перададзена чырвона-карычневым, надзвычай насычаным каларытамі. Ствараючы цэлы рад, твораў, прысвечаных гэтаму магутнаму заводу («Кавальскі цэх», 1958; «У канвееры МТЗ», 1958; Зборачны цэх», «Электразварачны цэх»), Я. Красоўскі выступае песняром беларускай індустрыі.

Пасляваенны перыяд — самы плённы ў творчасці мастакоў Беларусі і самы прыкметны ў стварэнні манументальных палотнаў. Тэматычная карціна набыла вялікае грамадскае гучанне. Лепшыя палотны вызначаюцца глыбокай змястоўнасцю. Мастакі здолелі раскрыць у іх гістарычную значнасць новых з'яў у жыцці беларускага народа, яго культуры, новыя рысы ў маральным аблічы савецкага чалавека. Узмацілася ўвага да складанай распрацоўкі сюжэта, драматызму дзеяння, тыпізацыі грамадскіх з'яў, псіхалагічнай характарыстыкі вобраза сучасніка. Да такога ўзроўню беларуская тэма-

тычная карціна прыйшла шляхам складаных пошукаў, шляхам асваення творчага вопыту савецкага мастацтва.

Тормазам у развіцці сюжэтна-тэматычнай карціны пасляваеннага перыяду з'явілася няправільнае вызначэнне яе грамадскай значнасці. Актуальнасць тэмы або важнасць падзеі, узятай мастаком для вобразнага ўвасаблення, часта служыла галоўнай асновай у вызначэнні грамадскай значнасці сюжэтнага твора. Сама тэма, а не яе мастацкае выпрашэнне ў большасці выпадкаў адыгрывала вызначальную ролю пры ацэнцы твора. «Кан'юнктурныя» тэмы, якія высока ацэньваліся, прыкоўвалі ўвагу вядучых мастакоў рэспублікі. Уся сістэма размеркавання творчых заказаў і набыцця твораў развівала ў некаторых мастакоў «усяяднасць», якая нараджала нямое, бясплённае мастацтва.

Патрабаванні часу, сацыялістычнай рэчаіснасці высоўвалі перад мастакамі надзённыя задачы пошукаў для развіцця жанравага, тэматычнага і стылістычнага аспектаў тэматычнай карціны. Глыбокае разуменне ўсёй разнастайнасці рэчаіснасці з'явілася той глебай, на якой расцвілі творчыя індывідуальнасці, стылі, стала абрысоўвацца нацыянальная спецыфіка жанравага жывапісу. Нацыянальная спецыфіка мастацтва пачынае разглядацца як праўдзівае адлюстраванне жывых асаблівасцей рэальнага жыцця беларускага народа, яго гістарычнага і культурнага шляху.

Вялікае значэнне мела таксама асваенне мастакамі рэспублікі традыцый класічнага рэалізму і вопыту ўсяго савецкага выяўленчага мастацтва, умацаванне сувязей з сацыялістычнай рэчаіснасцю. Усё гэта стварыла трывалую базу для ўмацавання і росквіту лепшых традыцый тэматычнага жывапісу, які атрымаў шырокае развіццё ў першае пасляваеннае дзесяцігоддзе.

* * *

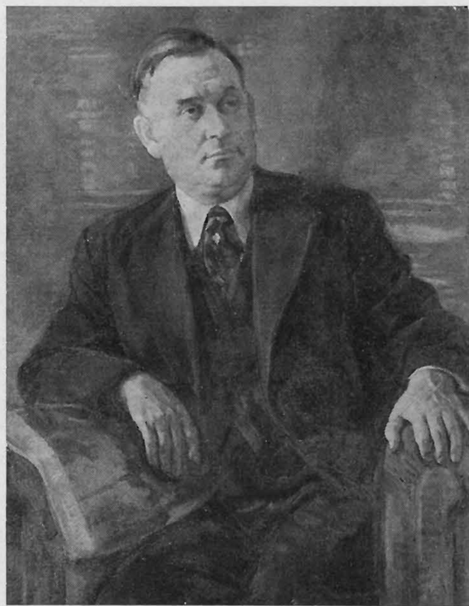
Значная частка **партрэтаў**, напісаных у першае пасляваеннае дзесяцігоддзе, услаўляла патрыятызм і гераізм савецкага чалавека ў Вялікай Айчыннай вайне. Але, на жаль, толькі невялікая колькасць з іх вызначалася высокім мастацкім узроўнем. Ілюстрацыйнасць, пасіўная апісальнасць і невысокі ўзровень мастацкага абагульнення былі характэрны для большасці партрэтаў гэтага перыяду. Тым не менш у шэрагу палотнаў пераважаючы гераічны пачатак асэнсоўваецца праз раскрыццё ўнутранага свету, псіхалогіі персанажаў. Гэтыя рысы характэрны для твораў З. Паўлоўскага, П. Явіча, У. Кухарава, І. Ахрэмчыка, В. Пратасені і інш.

У партрэце партызана Героя Савецкага Саюза І. П. Ціткова (1945) З. Паўлоўскі стварае тыповы вобраз савецкага чалавека-патрыёта, узгадаванага ў гады ваеннага ліхалецця. Статычнасць у пастаноўцы фігуры, аскетызм асяроддзя і адзення, агульная стрыманасць колерава-пластычнага выпрашэння з'яўляюцца ўмовамі, пры дапамозе якіх раскрываецца псіхалогія героя. Акцэнтам для спасціжэння гераічнага вобраза з'яўляюцца ўзнагароды на грудзях Ціткова, бачныя з-пад накінутага на плечы шыняля. Позірк, скіраваны на гледача, дапамагае выяўленню характару рашучага, неспакойнага.

Складаны па эмацыянальна-псіхалагічнай структуры вобраз Героя Савецкага Саюза М. П. Шмырова (1952) створаны П. Явічам. Пры ўсёй пафасна-парадна атрыбутыцы, выпісанасці асобных дэталей герой твора ўражвае цэльнасцю і глыбінёй характару. Суровы, нават жорсткі погляд глыбока пасаджаных цёмных вачэй быццам нагадвае гледачу трагічны лёс героя. Удала напісаныя маршчыністы твар, шчыльна сціснутыя вусны, круты валявы падбародак выдаюць чалавека вялікай духоўнай энергіі, нявыказанага эмацыянальнага

напружання. Гэту характарыстыку добра падкрэслівае выразная колеравая мадэліроўка прасторы і пластычных асаблівасцей формы. Павернутая да гледача ў тры чвэрці фігура Міная Піліпавіча Шмырова выяўлена дакладнай сэнсавай размеркаванасцю светлавых акцэнтаў, галоўным чынам на твары і руках.

63. В. Волкаў. Партрэт М. Я. Наталевіча. 1946. ДММ БССР



Некалькі іншую трактоўку набываюць гераічныя вобразы ў другой палове 50-х — пачатку 60-х гадоў. Тыповай становіцца эпічная, з элементамі лірызму форма вобразнасці. Больш увагі надаецца раскрыццю псіхалагічнага стану індывідуальных рыс персанажаў. Пры гэтым захоўваецца агульная для ўсяго беларускага мастацтва таго часу натурна-ілюстратыўная сістэма, у межах якой адбываецца стварэнне вобраза. Гэта добра прасочваецца ў партрэце У. Кухарава, прысвечаным М. П. Шмырову (1957). Ствараючы натурны партрэт, мастак перш за ўсё імкнуўся перадаць асабістыя рысы характару Шмырова, яго душэўныя перажыванні і жыццястойкасць.

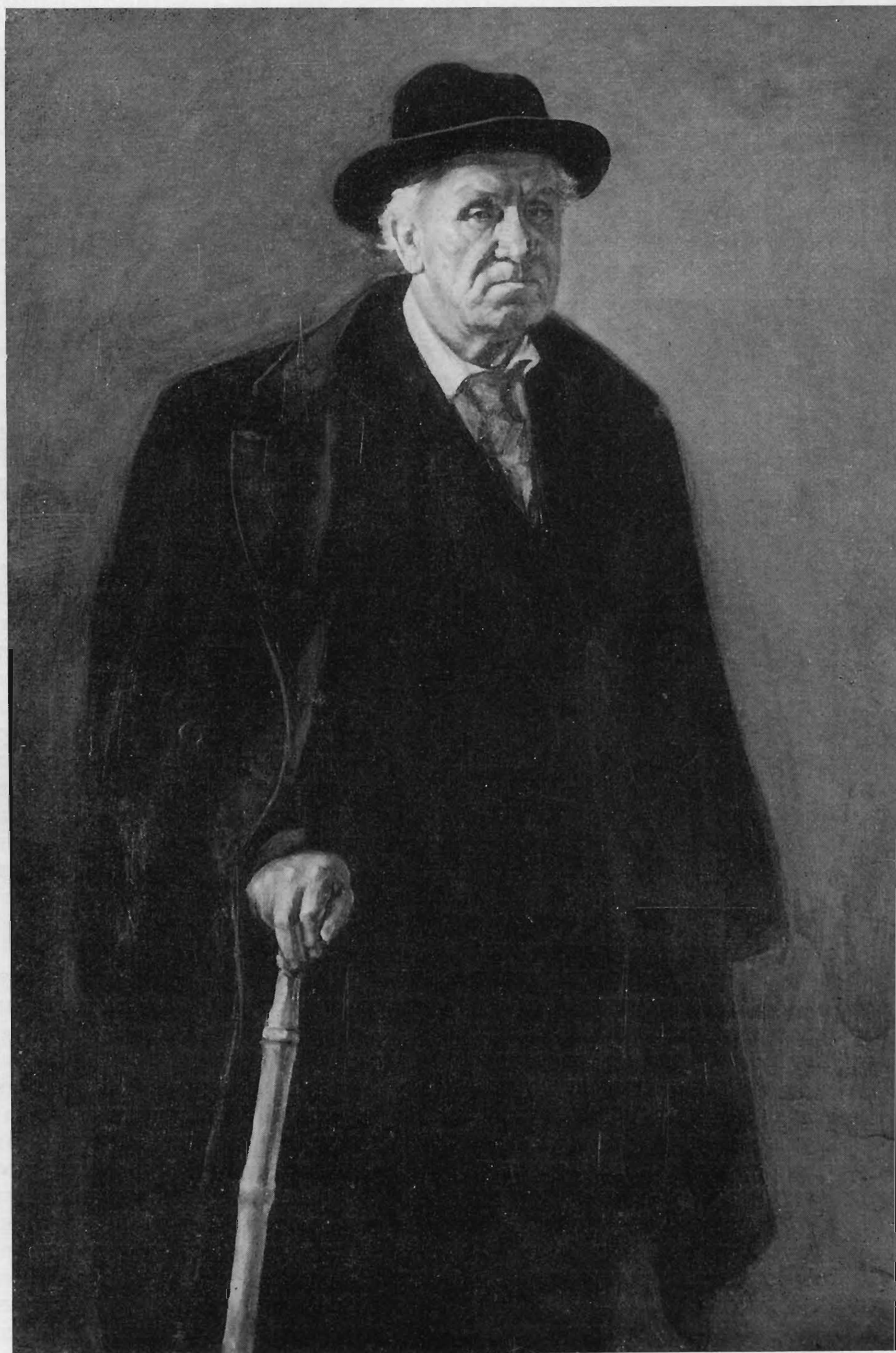
У 1965 г. У. Кухараў ізноў вяртаецца да напісання партрэта Шмырова. Характар вобраза ў ім ужо значна адрозніваецца ад папярэдняга па кампазіцыі і стылістычнаму выражэнню. Ён цесна звязаны з эмацыянальным настроем зімовага пейзажу, які з'яўляецца фонам. Мастак шукае выразныя абагульненні, тыповыя рысы як у самім вобразе, так і ў выяўленчай мове.

«Партрэт Героя Савецкага Саюза М. Б. Осіпавай» (1959), напісаны І. Ахрэмчыкам, блізкі па стылю да раней прыгаданага твора П. Явіча. Удзельніца мінскага падполля і партызанскага руху на Міншчыне ў гады Вялікай Айчыннай вайны паказана сядзячай у крэсле ў досыць спакойнай і незалежнай позе. Але на яе твары адбілася ўся гама пачуццяў чалавека, які прайшоў складаны жыццёвы шлях. У гэтым партрэце гераічнае знаходзіць выяўленне ў глыбокай эмацыянальнай выразнасці, душэўнай прыцягальнасці вобраза. Мастак быццам імкнецца паказаць патрыятычныя пачуцці сваёй гераіні як лагічны працяг усяго пражытага жыцця. Зялёна-лілoвы каларыт нібы абагульняе ўсё жывапісна-пластычнае вырашэнне, падпарадкоўвае яго асноўнай вобразна-сэнсавай ідэі твора.

Глыбокая ўсхваляванасць, унутраная напружанасць вобраза характэрны для партрэта Героя Савецкага Саюза В. З. Харужай (1965) В. Пратасені. Для перадачы псіхалагічнага стану сваёй гераіні мастак удала выкарыстоўвае эмацыянальныя магчымасці кампазіцыі, раскрыццё сюжэтнага дзеяння. Кантрастныя спалучэнні колераў добра дапаўняюць агульнае ўражанне ад гэтага твора.

У развіцці жанру партрэта названага перыяду нельга не адзначыць і некаторыя негатыўныя з'явы, звяза-

64. Х. Лійшыц. Партрэт М. Чиркіна. 1949. ДММ БССР



ныя з уздзеяннем культу асобы Сталіна, калі асноўная ўвага аддавалася адлюстраванню высокапастаўленых кіраўнікоў партыі і дзяржавы. Падобныя творы экспанаваліся на рэспубліканскіх выстаўках 1947 і 1952 гг. Значная колькасць з іх у той ці іншай ступені можа быць аднесена да жанру партрэта, нават пры наяўнасці сюжэтнай арганізацыі кампазіцыі. Аснову вобразнасці ў гэтых творах складала ўслаўленне Сталіна як вернага паплечніка Леніна, як галоўнай дзеючай асобы ў перамозе над фашызмам. Такім чынам партрэты апасродкавана спрыялі зацвярджэнню культу асобы, падтрымлівалі міфы аб выключнасці і геніяльнай празорлівасці гэтага чалавека.

Партрэтныя кампазіцыі, напісаныя ў гэтыя гады, паказвалі Сталіна ў розных сітуацыях: на фронце, у рабочым кабінеце і г. д. Яны няроўныя па сваіх мастацкіх якасцях, але блізкія па падборы вобразных характарыстык.

Побач з партрэтамі Сталіна ў першае пасляваеннае дзесяцігоддзе беларускімі жывапісцамі быў створаны шэраг партрэтаў іншых кіраўнікоў партыі і ўрада. Іх вобразныя характарыстыкі ўражваюць сваёй блізкасцю да выяў Сталіна — такія ж пампезныя і патэтычныя. Гэтым творам звычайна ўласцівы аднапланавасць, вузкасць вобразнай трактоўкі, афіцыйная і эмацыянальная халоднасць, мастацкая інертнасць. Прыкладам можа служыць партрэт М. Я. Наталевіча, выкананы В. Волкавым у 1946 г.

У 1945—1955 гг. быў створаны шэраг партрэтаў прадстаўнікоў творчай інтэлігенцыі. Цікавасць да вобразаў пісьменнікаў, артыстаў, мастакоў, скульптараў, кампазітараў, дзеячаў навукі сведчыла аб значных зменах, якія адбыліся ў жыцці савецкіх людзей, у іх адносінах да творчай працы.

Цікавы па глыбіні вобразнай характарыстыкі партрэт народнага артыста БССР кампазітара М. Чуркіна, напісаны ў 1949 г. Х. Ліўшыцам. На палатне адлюстраваны аўтар першых беларускіх сімфаньет і песень на вершы Я. Купалы, Я. Коласа, самаадданы фалькларыст. Мастак стварыў надзвычай яркі і запамінальны вобраз інтэлігента таго часу, які ўсё жыццё і творчасць звязаў з народам, беларускай музычнай культурай. Веліч творчага патэнцыялу Чуркіна, чыё імя ставілася ў адзін рад з Рымскім-Корсакавым, адчуваецца ў выразнасці манументальнага абрысу фігуры, класічнай строгасці касцюма, натхнёным твары. Майстар прытрымліваўся класічнай арганізацыі прасторы ў партрэце, шукаючы дасканаласці ў перадачы колеру і планаў. Пластычная лепка твару Чуркіна, выразны жэст пакладзенай на бамбуковую палку рукі выяўляюць характэрныя асаблівасці мадэлі.

Стварэнне галерэі партрэтаў дзеячаў мастацтваў працягвае І. Ахрэмчык. У пасляваенныя гады ім былі напісаны партрэты народнага артыста СССР У. І. Уладамірскага (1948), народных артыстаў БССР М. І. Дзянісава (1951) і Е. А. Міровіча (1952). Свежасць і раскаванасць мастацкай мовы адчуваецца ў партрэце У. І. Уладамірскага. Эцюдная манера трактоўкі вобраза надае яму жывы і пераканаўчы характар. Акцёр паказаны сядзячым у прасторным крэсле. Паклаўшы адну руку на падлакотнік, другой трымаючы рукапіс, што ляжыць на каленях, ён на хвіліну адарваўся ад тэксту і глядзіць на нас. Сур'ёзны, напружаны і ў той жа час натхнёны позірк, азораны мяккім унутраным святлом, сведчыць аб напружанасці думкі.

Аб партрэце спевака М. І. Дзянісава шмат якія мастацтвазнаўцы пісалі як аб добра выкананым малюнку, аб адсутнасці сухасці ў перадачы характару, якая была ўласціва шэрагу ранейшых палотнаў Ахрэмчыка. Гэтыя ж якасці адзначаліся і ў партрэце вядомага беларускага рэжысёра і драматурга Е. А. Міровіча. Знешняя стрыманасць пачуццяў вызначае

вобраз чалавека, што стаяў ля вытокаў развіцця нацыянальнага беларускага савецкага тэатра. У поглядзе глыбока пасаджаных вялікіх вачэй адчуваюцца пейкая трывога і неспакой. Абраны мастаком ракурс, дынамічнае размеркаванне святла дапамагаюць стварыць запамінальны вобраз выдатнага майстра сцэны. Эмацыянальная выразнасць уласціва і каларыстычнаму ладу палатна, які ўключае цёплыя чырвона-фіялетавыя тоны.

У жанры партрэта ў гэты час паспяхова працавалі Я. Красоўскі («Партрэт мастака М. Філіповіча», 1946; «Партрэт народнага артыста СССР У. І. Уладамірскага», 1951), З. Паўлоўскі («Партрэт Якуба Коласа», 1947 і «Партрэт кампазітара Р. К. Пукста», 1958), А. Шаўчэнка («Партрэт заслужанага дзеяча мастацтваў БССР Т. К. Лапацінай», 1951), Я. Ціхановіч («Партрэт скульптара А. Глебава», 1947), Н. Воранаў («Партрэт заслужанай артысткі БССР Т. Пастунінай», 1946), А. Шыбнёў (партрэт жонкі, «Партрэт Разінай», 1946) і інш.

65. М. Гусеў. Я. Купала на беразе Волгі. 1949. ДММ БССР

Сярод групавых партрэтаў, створаных у канцы 50-х гадоў, трэба адзначыць «Партрэт народных артыстаў СССР Г. Глебава, У. Уладамірскага і народнага мастака БССР А. Марыкса» (1959) В. Волкава. У гэтай кампазіцыі ярка праявіліся тыпалагічныя рысы групавых кампазіцыйных партрэтаў таго часу. Аснову вобразнасці ў творы складае сцэнічна-драматургічная распрацоўка дзеяння. З сюжэтнай асновай мастакі наогул звязвалі магчымасць аб'яднання некалькіх персанажаў у адзіным творы. Між тым яны часам мала ўвагі надавалі асабістай псіхалогіі герояў, іх духоўнаму свету. Палатно В. Волкава — станоўчы прыклад выкарыстан-

ня сцэнічнага прыёму ў групавым партрэце. Мастак кампануе фігуры, дасканала выпісвае асобныя элементы кампазіцыі. Кожны вобраз у партрэце эмацыянальна і псіхалагічна выразны і індывідуалізаваны. Пры гэтым вобразы аб'яднаны адзіным сюжэтам — атмасферай агульнага творчага настрою і пошуку ў тыя рэдкія хвіліны, калі артысты, музыканты, мастакі збіраліся разам, каб паразмаўляць аб жыцці, сваёй творчасці, проста адпачыць. Паглыбляючыся ў тонкасці духоўнага ладу персанажаў, Волкаў дакладна выбірае стыль мастацкага адлюстравання. Гэта — рэалізм, заснаваны на добрым веданні пластычнасці формы, законаў колеравай арганізацыі асяроддзя і перспектывы.

Сярод палотнаў, выкананых В. Волкавым у пасляваенны час, трэба нагадаць «Партрэт Каланадзэ-Разуваева» (1946), «Партрэт акадэміка Д. Маркава» (1960). Увага да вобразаў вучоных была выклікана размахам сацыялістычнага будаўніцтва, узмацненнем ролі навукі ў прагрэсіўным развіцці грамадства. У плыні гэтых сацыяльных тэндэнцый узмацняліся пэўныя мастацкія інтарэсы і іншых мастакоў. Сведчанне таму — шэраг партрэтаў дзеячаў навукі («Партрэт прафесара Л. Н. Ніканава», 1947 і інш.), створаных Л. Ранам.

Мастацтва партрэта ў пасляваеннай Беларусі развівалася ў адзіным рытме з той напружанай аднаўленчай працай, якая ішла ў краіне. Адносіны да працы становяцца вызначальным момантам у партрэтных характарыстыках рабочых і сялян. Пры гэтым прафесія людзей, якія працуюць на зямлі, не толькі адзначалася ў назве твора, але станавілася акцэнтам усёй кампазіцыі, і герой твора паказваўся ў характэрных для яго абставінах. Прыкладам могуць служыць партрэты калгасніц А. І. Стыкут (1948), У. І. Пайграй (1948) і А. І. Чарняўскай (1954), выкананыя Я. Зайцавым у час творчых паездак у некаторыя раёны рэспублікі.

Найбольш удалым з гэтай серыі з'яўляецца партрэт Героя Савецкага

66. І. Ахрэмчык. Партрэт пісьменніка П. С. Пестрака. 1968. ДММ БССР

Саюза і Героя Сацыялістычнай Працы К. П. Арлоўскага (1956), напісаны Ф. Мадоравым. Значнасць і ўнутраная цэльнасць вобраза перададзены ў энергічным развароце фігуры, амаль што скульптурнай лепцы твару, пранікнёным адкрытым позірку шэрых вачэй, шчыльна сціснутых тонкіх вуснах. Грамадская завостранасць вобраза сведчыць аб актыўнай жыццёвай пазіцыі Арлоўскага, пачуцці ўласнай годнасці, упэўненасці і рашучым тэмпераменце героя твора. Маштабнасць фігуры, умоўны светлы фон пазбаўляюць прастору грыбіні, надаюць вобразу манументальны характар. Мастак імкнецца да дасканаласці малюнка і колеру, узважваючы і падпарадкоўваючы вобразнасці кожную дэталь партрэта.

Побач з адлюстраваннем канкрэтных прадстаўнікоў калгаснага сялянства жывапісцы стваралі і абагульненыя вобразы. Таму многія творы мелі аднатыпныя назвы: «Партрэт даяркі» (1955) А. Шаўчэнкі і «Партрэт даяркі» (1957) Р. Кудрэвіч; «Партрэт калгасніцы» (1960) І. Ах-

рэмчыка і «Партрэт калгасніка» (1960) І. Рэя і многія іншыя.

Псіхалагічнай тонкасцю і сацыяльнай пэўнасцю вызначаецца вобраз чалавека працы ў «Партрэце свінаркі А. С. Загорскай» А. Шаўчэнкі (1956). Абпалены сонцам твар, выразны позірк, у якім і радасць і стомленасць ад працы, моцныя жылістыя рукі пераканаўча характарызуюць гераіню. Жывая пластычная мова жывапісу, добры малюнак і ўдала знойдзеная кампазіцыя надаюць партрэту мастацкую выразнасць.

67. І. Ахрэмчык. Партрэт пісьменніка П. Ф. Глебкі. 1943. ДММ БССР

Шырокай і смелай трактоўкай вызначаецца пластычны і жывапісны лад у «Партрэце даяркі калгаса «Чырвоны Кастрычнік» Е. Н. Басай» (1959) В. Жолтак. Падкрэслена аптымістычны характар вобраза высвечвае ў гераіні твора ўпартасць і дзелавітасць, энергічнасць і вялікую любоў да працы. Народны, нацыянальны каларыт партрэту надаюць простае сялянскае адзенне, ліха завернутая вакол галавы ўзорыстая хустка.

Адзначаны рысамі лірызму вобраз стварае П. Крохалеў у «Партрэце калгасніцы Вольгі» (1961). З'яўленне падобных твораў у пачатку 60-х гадоў сведчыла аб жыццёвасці тэндэнцыі дасканалага натурнага адлюстравання чалавека, аб развіцці і ўзбагачэнні традыцый лірычнага і бытавога партрэта. Цікавыя і своеасаблівыя ў гэтых адносінах партрэты свінаркі П. Тупік (1957) І. Фяцісава; каваля Н. Е. Цярэшчанкава (1958) і даяркі Палкінай (1961) А. Шаўчэнкі; брыгадзіра паляводчай брыгады Дукеля (1960) Я. Харытоненкі; пастуха Маруткі (1964) Я. Зайцава.

У пачатку 50-х гадоў ствараецца мноства палотнаў, прысвечаных вобразу рабочага. Прыцягвае ўвагу эмацыянальная вастрыня вобраза, падкрэсленая экспрэсія кампазіцыйных і колеравых вырашэнняў. Высокія маральныя якасці асобы знаходзяць адлюстраванне ў героіка-рамантычнай прыўзнятасці вобраза.

У партрэце дэлегаткі XIX з'езда КПСС К. В. Курчыцкай (1952) У. Сухаверхаў гераічную ўзвышанасць і мэтанакіраванасць вобраза перадае праз дынамічную жанрава арганізаваную кампазіцыю. Моцны ўплыў фотадакументалізму надае твору публіцыстычны, рэпартажны характар. Створаны вобраз жанчыны, што працуе на такарным станку, абумоўлены сапраўдным працоўным гераізмам тых гадоў. У аналагічным вобразным ключы вырашаюць свае кампазіцыі Я. Красоўскі («Партрэт стаханаўкі Галі Чарняк», 1953), І. Стасевіч («Партрэт лесаруба Брэсцкай ГЭС», 1959) і многія іншыя.

Гераічныя рысы, падкрэсленыя ў вобразах сучаснікаў, узвышалі іх над будзённасцю жыцця. У партрэтах пераважаў пафас самаадданай працы, што з цягам часу ператвараўся ў сімвал. У творчасці некаторых мастакоў з'явіліся рознага роду штампы, абумоўленыя імкненнем стварыць тыповы вобраз сучасніка. Гэта прыводзіла да схематызацыі і аднатыпнасці ў абрысоўцы характараў. Героямі многіх твораў становяцца прадстаўнікі такіх прафесій, праца якіх, на думку аўтара, ахутана арэолам рамантыкі,— ліцейшчыкі, кавалі, шахцёры. Шэраг такіх партрэтаў быў створаны М. Данцыгам. Яго «Сталявар» (1956) і «Партрэт начальніка ўчастка М. Сінельнікава» (1960) уражваюць своеасаблівым гераічным пафасам, імкненнем глыбей спасцігнуць сутнасць працоўнага чалавека. Асаблівасці творчай манеры майстра — адкрытыя і насычаныя колеры, пластычнае абагульненне формы — надаюць яго персанажам выразнасць, маштабнасць і нават манументальнасць.

Гераічная канцэпцыя вызначае характары і ў партрэтах начальніка будаўніцтва другой шахты ў Салігорску У. Любімава (1960) У. Стальма-

68. В. Волкаў.
Партрэт народных артыстаў СССР Г. Глебава, У. Уладамірскага і народнага мастака БССР А. Марыкса.
1959. ДММ БССР

69. А. Шыбнёў. Партрэт Разінай. 1946. ДММ БССР

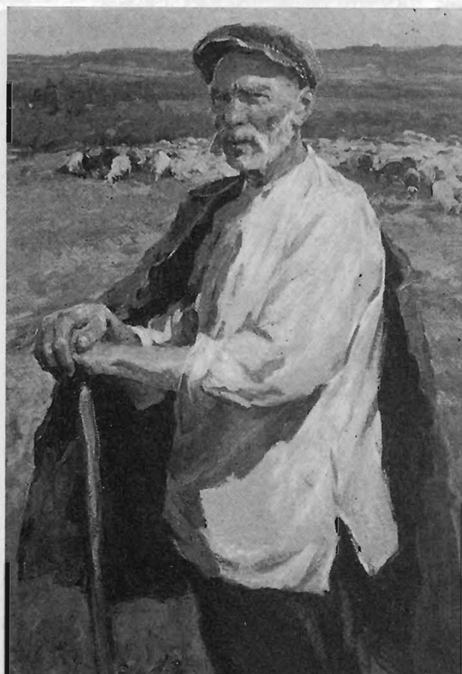
кі» (1957). Мастак піша свайго героя на рабочым месцы — у доменным цэху завода. Гэта дапамагае паказаць рысы працоўнага чалавека «ў справе», а значыць, глыбей адлюстраваць самую духоўную сутнасць сучаснага рабочага. Багацце святлоценявых адценняў, якое ўзнікае ў выніку змянення крыніцы святла ў працэсе працы, дапамагло абагаціць жывапісную палітру партрэта. Разам з тым мастак зводзіць да мінімуму дэталізацыю інтэр'ера, прыглушае на другім плане прадметна-прастораваe асяроддзе, што дазваляе глыбей угледзецца ў вобраз чалавека працы. Светлавыя водбліскі на мужным, натхнёным твары, смелая скульптурная лепка формы абвастраюць і акцэнтуюць у вобразе рысы характару, перадаюць напружанасць працы героя.

70. І. Рэй. Партрэт калгасніка. 1960. ДММ БССР

шонка і шахцёра з Салігорска Л. Палякова (1961) І. Ахрэмчыка. У пагруднай выяве У. Любімава мастак увасобіў упэўненасць і спакой, пачуццё ўласнай годнасці рабочага чалавека. Гэтыя рысы, а таксама пластычная моц і жывапіснае багацце мадэлі падкрэслены дынамічнай кладкай мазка. Вобраз шахцёра, створаны Ахрэмчыкам, таксама як і персанаж Стальмашонка, адзначаны ўнутранай раскаванасцю і адухоўленасцю. Розныя па кампазіцыйнаму вырашэнню, мастацкіх якасцях творы Ахрэмчыка і Стальмашонка адзіныя ў імкненні спалучыць канкрэтную партрэтнасць з абагульненым, тыповым у характары савецкіх людзей.

Сярод партрэтаў гэтага плана па сіле характару, глыбіні вобразнасці, майстэрству мастацкага ўвасаблення вылучаецца работа Я. Красоўскага «Партрэт вядучага сталявара Мінскага трактарнага завода П. А. Ісачан-

71. А. Гугель. Калгасны пастух. 1960. ДММ БССР



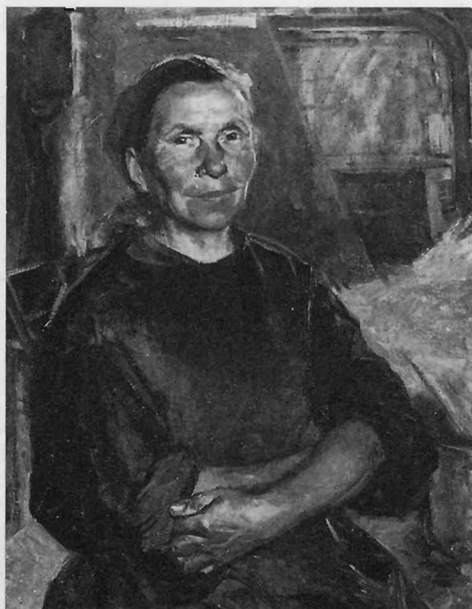
(1960). У першым з іх створаны яркі па мастацкай выразнасці і маральнай прыгажосці вобраз сучасніцы. Жанчына ў рабочым камбінезоне, на імгненне адарваўшыся ад работы па тынкоўцы сцяны, адваротным бокам далоні папраўляе валасы, на якія накінута чырвоная хусцінка. У гэтым жэсце адчуваюцца лёгкасць, упэўненасць, любоў да працы. Нібы змахваючы стомленасць, будаўніца ўсміхаецца гледачу. Побач з жаноцкай мяккасцю, падкрэсленай жывапіснай і пластычнай мовай, мастак у той жа час акцэнтуе ўвагу на моцных працоўных руках. Пошук гарманічнага спалучэння духоўнай і фізічнай прыгажосці чалавека працы дапамаглі І. Фяцісаву стварыць пераканаўчы мастацкі вобраз.

Вобразы сучаснікаў, адданых сваёй прафесіі, смелых, гатовых да працоўнага подзвігу, знайшлі адлюстраванне ў «Партрэце тынкоўшчыцы

Блізкі па жывапіснай і сюжэтнай трактоўцы вобраз рабочага ў «Партрэце старшага абпальшчыка цэглы П. А. Сабанцава» (1960) А. Гугеля. Упэўненасць і цвёрдасць вызначаюць постаць героя ў рабочым капелюшы і накінутай на плячо спяцоўцы. Вызначальную ролю ў кампазіцыйнай пабудове партрэта адыгрывае асяроддзе. Аднак імкненне больш шырока паказаць вытворчы працэс прыводзіць да некаторай аднапланавасці і абмежаванасці ва ўспрыманні твора.

Партрэты будаўнікоў па характары вобразнасці былі цесна звязаны сэнсавымі паралелямі і нават прамымі аналогіямі з працэсам грамадскага развіцця. Актыўнымі пошукамі ўзаемасувязей асобы і грамадства адзначаны палотны І. Фяцісава: «Будаўніца» (1958), «Партрэт П. Валашчука», «Партрэт будаўніка Бярозаўскай ДРЭС Сярмяжкі»

72. А. Шаўчэнка. Партрэт свінаркі А. С. Загорскай. 1956. ДММ БССР

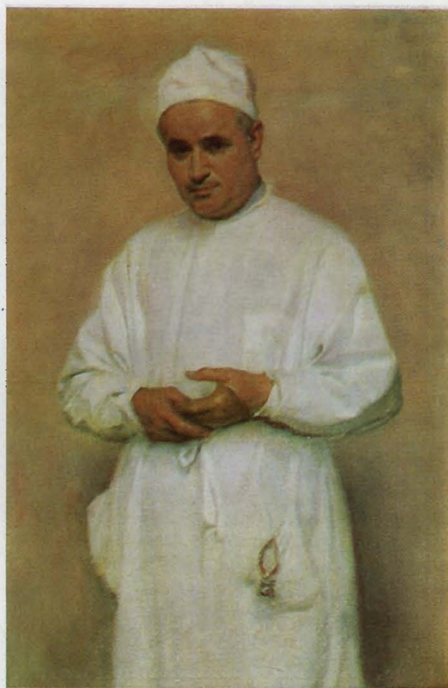


Малінінай» (1957) І. Давідовіча; «Партрэце будаўніцы Полацкага нафтабуда» М. Тарасікава; «Партрэце крапаўшчыцы Н. І. Тамашовай» В. Волкава; «Партрэце электраманцёра Якаўлева» Я. Харытоненкі (усе 1960 г.) і інш.

Яркім гуманістычным пачаткам, высокім узроўнем грамадзянскасці прыцягваюць да сябе ўвагу кампазіцыі, у якіх адлюстраваны вобразы педагогаў, урачоў, дзеячаў мастацтва, вучоных. Падкрэсліваючы мірны стваральны характар працы, мастакі акцэнтуюць галоўную ўвагу на інтэлекце асобы. Прыкметны ў гэтых адносінах партрэт «Настаўніца» (1960) М. Лісоўскага. Вобраз маладой настаўніцы ў гэтым творы надзелены складанай гамай пачуццяў і эмоцый. Захопленасць і самаадданасць, чаканне станоўчых вынікаў сваёй працы адчуваюцца ў поглядзе гераіні. Аптымістычнае светаадчуванне ў спалучэнні з духоўнай азоранасцю адлюстроўваюць як характар гераіні твора, так і яе сацыяльна-прафесійныя імкненні. Унутраная сабранасць, высокая адказнасць за даручаную справу знаходзяць увасабленне ў арганізацыі і дынаміцы кампазіцыйнага ладу, упэўненай пластыцы, гарманічным каларыце. Знешняя ўрачыстасць у перадачы псіхалагічнага стану, у выбары колеру надае эмацыянальную афарбоўку ўсяму твору.

Імкненне да тонкага псіхалагічнага аналізу вобраза характэрна для партрэта «Хірург Г. Ф. Лось» (1963) В. Волкава. На першы погляд у палатне можна ўбачыць і кампазіцыйную незавершанасць, і наўмыснасць у адлюстраванні героя. Але гэтыя прыём апраўданы, бо ён падпарадкаваны

74. В. Волкаў. Хірург Г. Ф. Лось. 1963. ДММ БССР



73. М. Тарасікаў. Партрэт будаўніцы Полацкага нафтабуда. 1960. ДММ БССР

выяўленню псіхалогіі і духоўнага свету партрэтаванага. Персанаж паўстае перад гледачом у поўнай псіхалагічнай вызначанасці. Пачуццё асабістай адказнасці за сваю працу, упэўненасць у сваіх ведах і здольнасцях надаюць вобразу спакой і велічнасць. У гэтым партрэце В. Волкаў адлюстраваў яркую індывідуальнасць і разам з тым наблізіўся да высокамастацкай тыпізацыі вобраза сучасніка.

Велічна і ўрачыста выглядае мастак П. Гаўрыленка на партрэце, напісаным М. Савіцкім у 1962 г. Аўтар перадаў такі стан свайго героя, калі псіхалагічна і эмацыянальна мастак гатовы да дыялогу са сваім гледачом ці субяседнікам. Аптымізм і перакананасць у праваце сваіх жыццёвых прынцыпаў, шчырасць і знешняя абаяльнасць з'яўляюцца асноўнымі рысамі ў трактоўцы вобраза. Значную ролю адыгрываюць колер, эмацыянальна-выразная жывапісная пластыка і канструктыўная лепка формы, характэрныя для жывапісу М. Савіцкага.

Асаблівую старонку ў развіцці беларускага партрэта на рубяжы 50—60-х гадоў займае адлюстраванне вобраза У. І. Леніна. Найбольш значнымі творамі на гэту тэму з'явіліся партрэты А. Шыбнёва «У. І. Ленін» (1960) і В. Волкава «У. І. Ленін» (1964), а таксама партрэты-карціны А. Гугеля «У. І. Ленін і Н. К. Крупская ў Горках» (1963), А. Гугеля і Р. Кудрэвіч «Апасіяната» (1964).

Карціны А. Шыбнёва і В. Волкава розныя па свайму кампазіцыйнаму рашэнню і па характару адлюстравання вобраза правадыра рэвалюцыі. А. Шыбнёў галоўную ўвагу засяроджвае на абставінах, у якіх раскрываецца асоба У. І. Леніна, імкнецца да гістарычнай вызначанасці. Кастрыч-

75. А. Шыбнёў. Ленін у Разліве. 1955. ДММ БССР

ніцкія падзеі, што сталі ўнутранай асновай для стварэння вобраза, выяўляюцца ў партрэце дынамізмам кампазіцыі, напружанасцю і высокай эмацыянальнасцю пейзажу, які з'яўляецца фонам карціны.

Вобраз У. І. Леніна ў В. Волкава ўражвае вялікай канцэнтрацыяй думкі, што выяўлена ў пранізлівым, уважлівым позірку. Здаецца, нават тады, калі Ленін на хвіліну адарваўся ад кнігі, мозг яго не спыняе распачатай работы, вырашае складаныя пытанні. Інтэр'ер кабінета, мяккая мэбля з белымі чахламі, кніжная шафа дапамагаюць зразумець знешне спакойную, але напружаную дзейнасць правадыра, раскрыць вялікі творчы патэнцыял Ільіча.

Вобразы ў партрэце-карціне А. Гугеля «У. І. Ленін і Н. К. Крупская ў Горках» больш будзённыя і ў значнай ступені абумоўлены лірычным настроем у пейзажы. Апошні дапамагае мастаку перадаць гармонію і чысціню адносін паміж Уладзімірам Ільічом і Надзеяй Канстанцінаўнай. Ленін у гэтым творы просты і блізкі, не пазбаўлены чалавечых пачуццяў.

Глыбокае пранікненне ў цудоўную музыку Бетховена, уменне Ільіча слухаць і захапляцца ёй адлюстраваны ў «Апасіянаце» А. Гугеля і Р. Кудрэвіч. Аднак, нягледзячы на сугучча эмацыянальнага настрою і музыкі, вобраз здаецца залішне патэтычным. Асабліва гэта датычыць надуманай паставы Леніна. Усё гэта некалькі зніжае ўражанне ад па-майстэрску напісанага жывапіснага палатна.

76. Я. Харытоненка. Леначка. 1960. ДММ БССР

У другой палове 40-х — 50-я гады атрымлівае развіццё так званы інтымны партрэт. Пэўная частка жывапісцаў аддала даніну напісанню партрэтаў сваіх блізкіх, што абумовіла характар іх жывапіснай трактоўкі і кампазіцыйнага вырашэння. Сярод твораў гэтага жанру можна прыгадаць «Партрэт беларускай дзяўчыны» (1947) І. Ахрэмчыка, «Партрэт дачкі» (1947) і «Партрэт дзяўчынкі» (1945) З. Паўлоўскага, «Партрэт жонкі» (1956) Я. Зайцава, «Партрэт жонкі» (1959) М. Савіцкага і інш. У гэтых творах асноўная ўвага пада-

77. А. Бархаткоў. Партрэт В. К. Бялыніцкага-Бірулі. 1946. ДММ БССР

ецца індывідуальнай характарыстыцы, асаблівасцям духоўнага свету партрэтаваных. У вобразнай структуры пераважаюць не эмацыянальныя, а псіхалагічныя рысы.

Абаяльнасцю, душэўнай чысцінёй і адкрытасцю характару ўражваюць вобразы дзяцей у партрэтах 50-х — пачатку 60-х гадоў. Такімі і ўспрымаюцца персанажы на палотнах П. Крохалева «Слаўка», «Школьніца» (абодва 1960), «Дзеці» (1962), «Дзяўчынкі» (1964).

Непасрэднасць маленства добра перададзена ў «Хлопчыку з кнігай» (1958), як і ў вялікай колькасці іншых дзіцячых партрэтаў, напісаных Я. Харытоненкам. Ніякай нарачытасці, пазіравання няма ў вобразе хлопчыка, які, седзячы на зручным драўляным стуле, адарваўся ад кнігі і глядзіць на нас. Чысты светлы погляд уважлівых, дапытлівых вачэй добра акрэслівае эмацыянальна-псіхалагічны стан маленькага героя. Мастак дасягае гэтага ўмелай арганізацыяй кампазіцыі, выразнасцю пластыкі і колеру. Сярод найбольш удалых партрэтаў дзяцей і падлеткаў, напісаных Я. Харытоненкам,— «Леначка» (1960), «Віця», «Танюша», «Партрэт Тані і Галі» (усе 1963 г.).

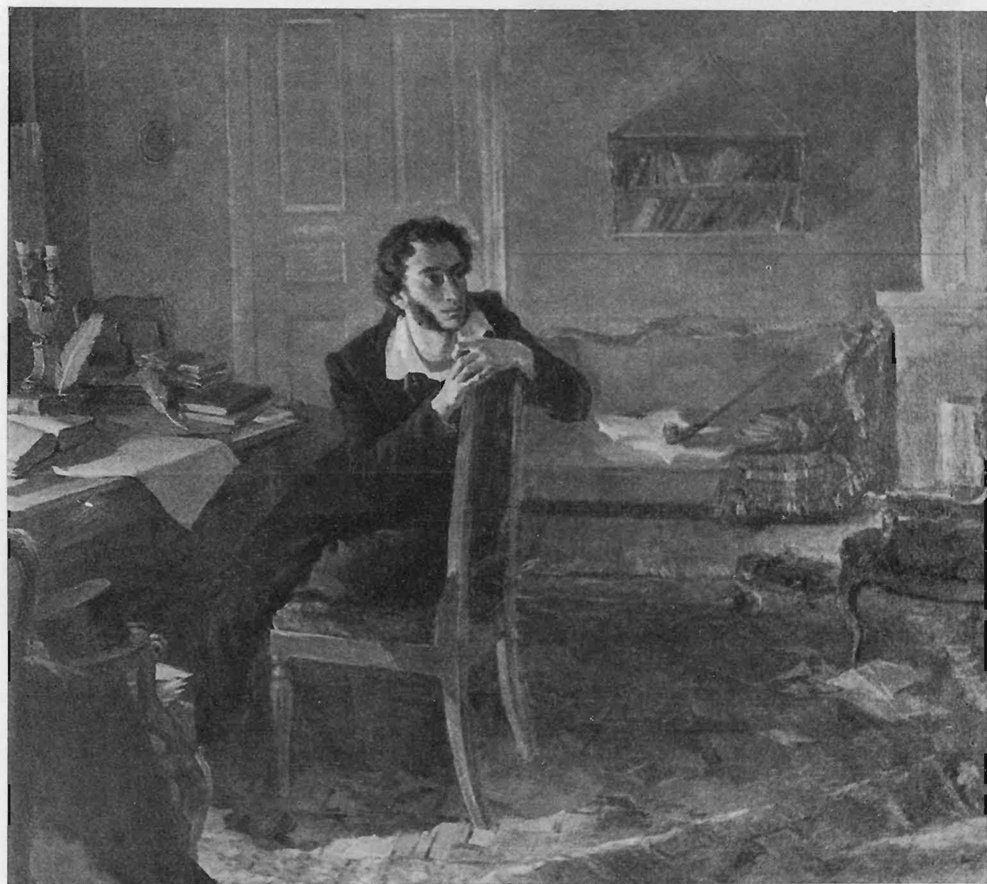
Цудоўны па абаяльнасці дзіцячы вобраз стварае У. Кухараў у палатне «Дзяўчынка ў блакітным» (1957). Сур'ёзны твар з шырока раскрытымі прыгожымі вачыма, абраны мастаком ракурс вызначылі лірычны лад партрэта. Смелы, упэўнены жывапіс робіць невялікае па памерах палатно асабліва прыцягальным.

Беларускія мастакі не часта звярталіся да а ў т а п а р т р э т а. Створаныя ў 50-я гады аўтапартрэты часцей за ўсё насілі эскізны характар, не вылучаліся глыбокім пранікненнем у сутнасць вобраза. Сярод найбольш удалых і выразных па мастацкаму вырашэнню «Аўтапартрэт» І. Ахрэмчыка (1956). Просты па кампазіцыі, але надзвычай востры па псіхалогіі, гэты твор уражвае ўпэўненасцю малюнка і жывапіснай пластыкай.

78. П. Сергіевіч. Партрэт М. Танка. 1957

Пашырэнне сувязей з замежнымі краінамі, камандзіроўкі беларускіх мастакоў у розныя краіны свету з'явіліся падставай для стварэння шэрага партрэтаў нашых сучаснікаў за мяжой. У гэтым плане выклікаюць цікавасць творы І. Стасевіча «Галава афрыканца», «Іожэ з Нігерыі», «Бэмбі», «Партрэт Граўбэ з Сенегала» (канец 50-х гадоў). У выніку творчай камандзіроўкі І. Ахрэмчыка ў Манголію ў 1959 г. з'явіліся партрэты партызана Матык Сурэна, артысткі Цэрын Дулма, некалькі жаночых партрэтаў сялян. У 1961 г. «Партрэт Патрыса Лумумбы» напісаў З. Паўлоўскі. Свабода і незалежнасць, скіраванасць да лепшага будучага народа Кубы адчуваецца ў трактоўцы вобраза студэнта-кубінца, створанага Б. Няпомняшчым (1963). Пры ўсёй зацікаўленасці знешнім бокам жыцця і побыту замежных народаў — адзеннем, абраднасцю, асаблівасцямі культуры — мастакоў больш прываблівае ўнутраны свет, псіхалогія нашых сучаснікаў за мяжой. Яркія і выразныя этнаграфічныя дэталі надаюць гэтым партрэтам своеасаблівую прыгажосць і каларыт.

79. Р. Кудрэвіч.
А. С. Пушкін у Міхайлаўскім. 1951



Са стылістыкай тэматычнага партрэта цесна звязана стварэнне г і с т а р ы ч н ы х   п а р т р э т а ў - к а р-

80. А. Гугель, Р. Кудрэвіч. Мікалай Астроўскі. 1957. ДММ БССР

цін. Імкненне перадаць уласныя ўяўленні аб характары гістарычнай асобы прыкметна ў палатне «А. С. Пушкін у Міхайлаўскім» (1951) Р. Кудрэвіч. Вобраз паэта прываблівае глыбінёй і шматграннасцю пачуццяў, свабодай мыслення і цэльнасцю характару. Вялікую ролю ў адлюстраванні эмацыянальнага настрою, перажыванняў героя адыгрывае шматзначнасць рэчаў у інтэр'еры, жывапіснае вырашэнне кампазіцыі.

Пошук першаасновы савецкага гераізму кіраваў А. Гугалем і Р. Кудрэвіч у сумеснай працы над палатном «Мікалай Астроўскі» (1957), прысвечаным апошнім дням жыцця і дзейнасці пісьменніка-змагара за ідэалы Савецкай улады. Мастакі знаходзяць удалае кампазіцыйнае рашэнне, псіхалагічна даскапала асэнсоўваюць вобраз. Герой паўляжыць на ложку, моцна сціснуўшы ў правай руцэ аловак. Побач на коўдры — лісты паперы. У праёме расчыненага акна бачны гарадскі пейзаж. Веснавы настрой нібы пануе ў паветры. Бурнае жыццё горада стварае драматычны кантраст слабому фізічна Астроўскаму. Рукі з худымі пальцамі, валявы твар узмацняюць жыццесцвярджальную энергію вобраза, веру ў перамогу чалавечага духу. Мужны юнак, які мэту свайго жыцця, нават будучы хворым, бачыць у выкананні грамадзянскага абавязку, пераконвае гледача. Барацьба за актыўнае жыццё, непахіснасць, унутраная сіла становяцца

метафарычнай ідэяй вобраза, узымаючы яго да сімвалічнага гучання.

Характарызуючы развіццё партрэтнага жанру 1945—1960 гг., трэба адзначыць рост прафесійнага майстэрства жывапісцаў, пастаноўку і вырашэнне імі складаных мастацкіх задач, імкненне да выпрацоўкі індывідуальнага выяўленчага почырку. Партрэт пачынае набываць псіхалагічную і эмацыянальную глыбіню. У адлюстраванні вобразаў розных сацыяльных груп мастакі імкнуліся выказаць свае адносіны да існуючай рэчаіснасці. Больш глыбокімі і асэнсаванымі сталі вобразы абаронцаў Радзімы ў гады Вялікай Айчыннай вайны. Пакладзены пачатак у стварэнні тыповых вобразаў нашых сучаснікаў — працаўнікоў калгасных палёў, рабочых, прадстаўнікоў творчай інтэлігенцыі.

Нягледзячы на негатыўнае ўздзеянне культу асобы Сталіна, што на некаторы час звузіла характар творчых пошукаў жывапісцаў, у партрэтным жанры ўсё ж зроблены пэўны крок наперад у адлюстраванні існуючай рэчаіснасці.

* * *

Значнае месца ў творчасці беларускіх жывапісцаў першага пасляваеннага дзесяцігоддзя займае **пейзаж**. Найбольш плённа працуюць у гэтым жанры мастакі старэйшага і сярэдняга пакаленняў, чыё майстэрства сфарміравалася яшчэ ў даваенныя гады: В. Бялыніцкі-Біруля, І. Ахрэмчык, У. Кудрэвіч, М. Дучыц, Г. Азгур, В. Цвірка, К. Максімцоў, М. Чураба, П. Данелія і інш.

Увага пейзажыстаў канцэнтруецца на перадачы зменлівасці прыроды, шматлікасці яе каларыстычных эфектаў. Адсюль вялікая колькасць лірычных эцюдаў з традыцыйным жывапісным рашэннем, характэрным для твораў 30-х гадоў. У той жа час гэты перыяд меў багатыя патэнцыяльныя магчымасці для стварэння абагульненых, тыповых вобразаў беларускай прыроды, якія б неслі на сабе адбітак часу. Мастакі паступова адыходзілі ад канкрэтнасці сюжэта, традыцыйнасці жывапіснага і пластычнага рашэння, дакументальнасці ў адлюстраванні той ці іншай мясцовасці. Тым самым пераадольвалася пасіўнасць творчага мыслення. Багаты жыццёвы матэрыял, вялікія пераўтварэнні па ўзнаўленні старога і будаўніцтве новага, павышэнне духоўнага і эстэтычнага ўзроўню людзей стварылі глебу для далейшага развіцця жанру пейзажа. У сваіх палотнах мастакі імкнуліся абагульніць дакументальны, канкрэтны матэрыял, дапоўніць яго яшчэ свежымі ўласнымі ўражаннямі і перажываннямі.

Пасля доўгіх гадоў вайны пейзажысты рэспублікі абвострана ўспрымаюць прыгажосць роднай зямлі. Лірычныя рысы ў адлюстраванні беларускай прыроды спалучаюцца ў іх творах з пачуццём савецкага патрыятызму, унутраным светам самога аўтара. Прыкладам можа служыць карціна «Беларусь. Зноў расцвіла вясна» (1947) В. Бялыніцкага-Бірулі. Фактычны матэрыял і асабісты жыццёвы вопыт далі магчымасць аўтару стварыць абагульнены вобраз беларускай прыроды першых пасляваенных год. Рэшткі разбітай нямецкай тэхнікі, якія напамінаюць аб нядаўніх жорсткіх баях, губляюцца ў празрыстай атмасферы наступіўшай вясны. Тонкі каларыт сакавітай першай зеляніны, паветранасць і мяккасць навакольнага асяроддзя з высокім небам, квецень яблынек гавораць не толькі пра пару абуджэння прыроды, але і праслаўляюць перамогу дабра над злом, сцвярджаюць вечнасць жыцця.

Гэтай тэме былі прысвечаны многія работы беларускіх пейзажыстаў. У 1944—1945 гг. В. Цвірка напісаў серыю пейзажаў, у якіх узнавіў месцы мужнай барацьбы беларускага народа і месцы катаванняў і знішчэння

многіх сотняў тысяч савецкіх людзей. Хоць яны і не з'яўляюцца закончанымі работамі, а носяць эцюдны характар, у іх з гістарычнай дакладнасцю перададзена памяць аб мінулым. Невялікія па памерах карціны «Руіны Мінска», «Камера нямецкага СД», «Двор у лагеры «Масюкоўшчына» сваёй дакументальнасцю даносяць да нас трагедыю, якую перажыў наш народ у час нямецка-фашысцкай акупацыі.

81. В. Вярсоцкі.
У Варшаве 17 студзеня 1945 года.
1965. Мастацкі фонд БССР

Па гарачых слядах вайны, ужо ў вызваленай Беларусі, мастак М. Дучыц напісаў серыю пейзажаў, сярод якіх неабходна адзначыць «На руінах Мінска», «Старабарысаўскі тракт» (1944), «Разбітая гармата», дзе ўсхвалявана расказаў пра гады варожага нашэсця.

У работах У. Кудрэвіча жыццёвасць адлюстравання канкрэтных месцаў пранікнута патрыятычным настроем, што дае магчымасць мастаку больш востра і дакладна раскрыць тэму вайны. У пейзажы «Па дарогах вайны» (1945) аўтар паказвае Вільнюскую шашу, разрытую коламі машын і гусеніцамі танкаў. Па абодвух баках дарогі раскінуліся беларускія палі і лясныя масівы, што сталі магілай для многіх гітлераўскіх салдат. Скарыстоўваючы колеравую кантрастнасць, мастак дабіваецца вялікай дынамікі і вобразнасці. Непасрэднасць уражання, шчырасць і вялікая жыццёвая праўда характарызуюць эцюды Я. Зайцава «Заходнія вароты», «Белы палац», «Ільінскія вароты», якія мелі вялікае значэнне пры стварэнні тэматычнай карціны «Абарона Брэсцкай крэпасці ў 1941 годзе» (1950). Пейзажныя эцюды не сталі толькі дапаможным матэрыялам да карціны, а набылі самастойную каштоўнасць. Шэры каларыт твораў перадае трагізм падзей, якія адбываліся ў гэтых месцах. Сама прырода паўстае тут як сведка жорсткіх баёў. Ад палотнаў павявае журбой стрыманых шэрых, блякла-ружовых, зялёных тонаў. Яны прасякнуты тым хваляваннем, што перажывае савецкі чалавек, калі бачыць перад сабой свяшчэнныя камяні. Мастак «захоўвае ў брэсцкіх пейзажах сваю звычайную шырокую манеру пісьма тонамі роўнай святлосілы, але ў іх можна адзначыць багацце адценняў, асаблівую стараннасць выканання» [4].

У другой палове 40-х — пачатку 50-х гадоў у беларускім пейзажы асабліва паспяхова развіваецца лірычны накірунак. Пераважаюць простыя і сціплыя матывы, напісаныя непасрэдна з натуры ў прыёмах пленэрнага жывапісу.

Лірызм беларускага пейзажнага жывапісу асабліва ярка прадстаўлены ў творчасці В. Бялыніцкага-Бірулі, якая мела вялікае значэнне для развіцця пейзажнага жывапісу ў пасляваенныя гады. Тонкі лірык, паслядоўнік дэмакратычных традыцый рускай

---

[4] Орлова М. Искусство Советской Белоруссии. М., 1960. С. 170.

мастацкай школы, ён стварае цудоўную галерэю пранікнутых пачуццём цеплыні і шчырасці вобразаў беларускай прыроды. Свежасць, паўната непасрэднага ўспрымання прыроды спалучаюцца ў карцінах «Беларусь. Пачатак лета», «Вераснёўскі вечар» (абедзве 1947 г.) з музыкальнасцю і паэтычнасцю мастацкага ўзнаўлення.

В. Бялыніцкі-Біруля напружана працуе над вывучэннем своеасаблівасцей краявідаў Міншчыны. Урачыстасць вясновай прыроды перададзена ў палатне «Зацвіла лотаць» (1946). Лірызмам і спакоем напоўнены карціны «Беларусь. Змярканне ў маі», «Вясна ідзе», «Вясновая зямля», «Зялёны май» (1947), якія выпісаны з дапамогай прыглушанай каларыстычнай гамы па канкрэтных матывах беларускай прыроды. У работах В. Бялыніцкага-Бірулі можна ўбачыць ранniюю вясну, калі прырода напаўняецца жыватворнай вільгаццю, набухаюць пупышкі, з'яўляюцца першыя кветкі; восень, калі пусцеюць палі і падае лісце; зіму, калі ўсё навокал пакрыта белым абрусам снегу. Непасрэдныя ўражанні ад убачанага арганічна пераасэнсоўваюцца аўтарам. Не канкрэтнае адлюстраванне прыроды дыктуе характар саладнасці ўсіх кампанентаў карціны — тут праяўляецца ўлада мастака над прадметным светам. Таму светлая радасць, асабістыя пачуцці ніколі не пераступаюць мяжы імклівай радасці фарбаў зямлі.

82. В. Жолтак. Сон-трава. 1957. ДММ БССР

Работы «Зазеляненелі беларускія

бярозкі» (1947), «Май заселянеў» (1948) прыцягваюць увагу ўмелай перадачай мяккіх, ледзь улоўных змен у прыродзе, яе нацыянальнай своеасаблівасці. Эмацыянальны лад гэтых карцін сугучны веснавому стану прыроды. Глыбокі лірызм, характэрны для беларускай прыроды, стаў вядучым матывам і ў творчасці В. Бялыніцкага-Бірулі.

Шчырасць і непасрэднасць ва ўспрыманні і перадачы вобразаў прыроды характэрны для творчасці Г. Азгур. Яе пейзажы адразу настройваюць гледача на лірычны лад. Працягваючы лепшыя традыцыі рускага класічнага пейзажа XIX ст., аўтар у лес і водарам напаўняецца паветра. У рабоце «Свіслач вясной» (1954) матэрыяльнасць і прадметнасць прыроды перададзены праз добра прапрацаваную на прыглушаных тонах і мяккіх пераходах жывапісную гаму.

У некаторых работах Г. Азгур назіраецца пераход ад эцюднасці да карцінных тэндэнцый. Сур'ёзна прадуманай кампазіцыяй, упэўнена выяўленымі прасторавымі планамі, цэльнасцю вобраза прыроды вылучаецца карціна «Лагойскія ўзгоркі» (1954). На аснове канкрэтнага матыву аўтар імкнецца абагульніць тыповыя асаблівасці беларускай прыроды. У рабоце «Вечар. Каралішчавічы» (1952) з тонкай назіральнасцю і любоўю перададзены паэтычны вобраз цёплага вечара, прыгажосць саснова-

83. В. Жолтак. Званочкі лясныя. 1958

палотнах «Бярозкі. Вясна» (1949), «Паводка. Раўбічы» (1954), «Снег сышоў» (1957), «Канец сакавіка» (1960) апявае пару абуджэння прыроды, тонка перадае набліжэнне вясны, яе першы подых, калі ажывае

га бору. Цяжкі і цёмны сілуэт леса перасякае вузкая дарога, якая паступова губляецца ў глыбіні.

Лірычную плынь у беларускім пейзажы развіваў таксама і У. Кудрэвіч. Яго мастацкая манера ў многім пераклікаецца з традыцыямі рускага

84. В. Цвірка. Лагойскі сказ. 1960. ДММ БССР

перадзвіжніцтва. Левітан, Саўрасаў, Шышкін, Куінджы былі яго любімымі мастакамі. Кудрэвіч вучыўся ў іх, як трэба лаканічнымі прыёмамі, без паказнога бляску адлюстроўваць багацце прыроды, як можна раскрыць прыгажосць самага, здавалася б, звычайнага матыву [5]. У пейзажах «Сакавік» (1945—1946), «Беларускі пейзаж» (1949), «Веснавы матыў» (1952), «Бярэзіна» (1953), «Лясная рака» (1956) мастак не стылізуе прадметны свет, лірычны пачатак пазбаўлены імітацыі, жывапісная манера не выяўляе і не вылучае штонебудзь з матыву, а дапамагае стварэнню агульнага настрою.

Асаблівай выразнасцю вызначаюцца творы У. Кудрэвіча, прысвечаныя Дняпру: «Днепр каля Лоева», «Глыбокі змрок», «Світанне» (усе 1947 г.), «Раніца на Дняпры» (1954). Кампазіцыя будуецца ў залежнасці ад вобразнага сюжэта, якому падпарадкоўваюцца выразныя сродкі. Калі ў першым і апошнім палотнах яго прыцягваюць дняпроўскія прасторы, шырокія заліўныя лугі, панарамныя віды з крутых берагоў, то ў іншых мастак акцэнтуе ўвагу на перадачы стану прыроды і рашае яго ў цёмнасініх тонах агульнай гамы. Ва ўсіх гэтых работах аўтар падкрэслівае непадзельнасць чалавека і прыроды, напружаны рытм працоўных будняў на прасторах Дняпра.

Кожны мастак уносіў штосьці сваё, асабістае ў разуменне лірычнага пейзажа. У палатне «Масток» (1946) М. Беляніцкі гучанне аднаго колеру ўзмацняе суседствам другога,

---

[5] Лейтман Ф. Уладзімір Мікалаевіч Кудрэвіч. Мн., 1958. С. 13—14.

85. В. Цвірка. Каля млына.
1954. Музей рускага мастацтва. Львоў

дапаўняючы іх тонавую градацыю колерамі сонечнага зімовага дня. І. Пушкоў у палотнах «Вечар на Нёмане» (1948), «Позняя восень» (1950) паветранасці вялікай прасторы Прынёманскага краю дасягае мяккай жывапіснай манерай выканання. Формы прадметнага свету ў значнай меры абагульнены. Пейзажы «Разліў» (1950), «Рака Сож» (1951), «Восень» (1957) В. Казачэнкі, «Ранняя вясна» (1952), «Блакітная далячынь» (1954) А. Каржанеўскага пранікнуты ўнутраным захапленнем прыродай. У жывапісным характары гэтых работ праглядаюцца рысы дэкаратыўнасці. Уменне дакладна перадаць канкрэтны стан прыроды, улавіць яе яскравасць і свежасць характэрны для пейзажаў А. Шыбнёва «Над Свіслаччу» (1945), «Перад дажджом» (1954), «Улетку» (1955).

Цікавасць выклікаюць работы В. Цвіркі і М. Дучыца пад агульнай назвай «Беларускі пейзаж», у якіх мастакі імкнуцца стварыць абагульнены вобраз беларускай прыроды. Пры шматпланавай пабудове прасторавага асяроддзя, эмацыянальнай выразнасці галоўная ўвага ўдзяляецца паказу прыгажосці роднага краю з яго бяскрайнімі ўзгоркавымі прасторамі. Калі ў М. Дучыца пераважае непасрэдная лірычная накіраванасць, стрыманая колеравая гама, то В. Цвірка імкнецца да стварэння эпічнага вобраза прыроды. Рысы эпічнасці можна назіраць у цэлым шэрагу палотнаў В. Цвіркі. Складанасць кампазіцыйнага рашэння ў спалучэнні з умелым выкарыстаннем колеравых суадносін дазваляе мастаку перадаць глыбіню прасторы ў пейзажах «Возера Сялява», «Лагойск» (1952), «Ціпыня» (1954). У апошняй прысутнічае канкрэтны матыў. Позірку адкрываецца люстэркавая гладзь лясной ракі з жывапіснымі кустамі і дрэвамі. Багацце планаў зеленаватага і вохрыстага колераў дапамагае перадаць пару восені. Адлюстраванае ў рацэ блакітнае неба дапаўняе палітру пейзажа новымі каларыстычнымі акордамі.

Этапнай работай у творчасці В. Цвіркі і ў пейзажным жывапісе пасляваеннага перыяду з'яўляецца карціна «Каля млына» (1954). Палатно ўздзейнічае на гледача кампазіцыйнай стройнасцю, цэльнасцю вобраза. Удала знойдзеная перспектыва моста, размяшчэнне яго ў цэнтры ўносіць у карціну шмат паветра і быццам бы вядзе гледача ўглыбіню, да сюжэтнай завязкі кампазіцыі. З гэтай работы пачынаецца «рашучая заваёва гэтым пейзажыстам прасторы» [6]. Свабодная манера пісьма, вастрыня і сакавітасць колеравай гамы перадаюць усю палітру летняга сонечнага дня. Мажорны вобраз прыроды гарманічна спалучаецца з адлюстраваннем працоўнай дзейнасці чалавека. Карціна В. Цвіркі «Каля млына» мела такое ж

86. В. Цвірка. Сакавік. 1947. ДММ БССР

[6] Орлова М. Искусство Советской Белоруссии. С. 178.

значэнне для беларускага пейзажнага жывапісу таго перыяду, як і творы Р. Ніскага для рускага савецкага мастацтва. У ёй адбіўся пасляваенны свет, убачаны вачыма сучасніка, свет радасці, прыгажосці.

Пры стварэнні карцін «Сакавік», «Сакавік. Халодны дзень» (абедзве 1947 г.) В. Цвірка скарыстоўвае прыём кампазіцыйнага сумяшчэння асобных матываў. У «Сакавіку» мажорная дынаміка адчуваецца і ў пабудове кампазіцыі з крутым разваротам дарогі, і ў перадачы кантрастнасці рэфлексаў і ценяў, аранжавай зямлі, што вызвалілася ад снегу. Асаблівую жыццёвасць і гучнасць усёй рабоце надае адзінокая фігурка жанчыны. Колеравай выразнасцю прыцягвае пастознае пісьмо, якое ў далейшым набывае важкую значнасць у творчасці мастака.

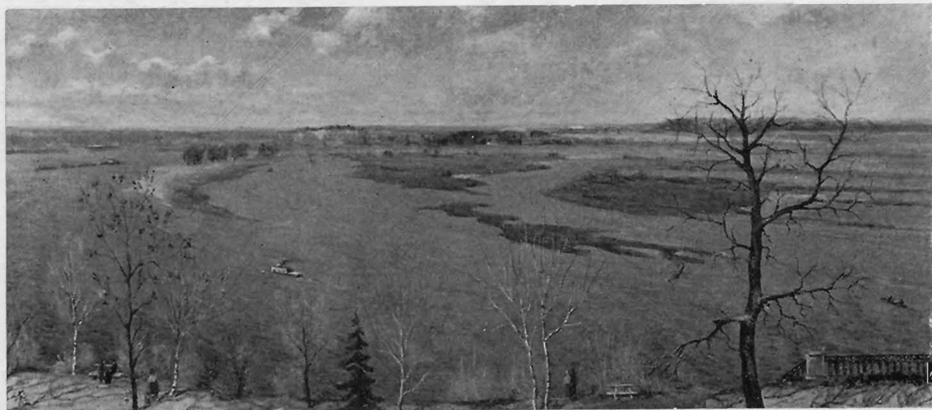
У карціне «Сакавік. Халодны дзень» адлюстраваны просты беларускі матыў з маленькай рэчкай, якая нясе свае веснавыя воды. Згіб ракі ўводзіць у глыбіню карціны, дзе, як і ў папярэднім пейзажы, прысутнічае жаночая фігура. Калі ў першай рабоце мастак стварае вобраз веснавога абуджэння з ноткамі мажорнасці і дынамікі, то ў другой пануе пачуццё насцярожанасці і цішыні.

В. Цвірка ўнёс у пейзаж ясны погляд на прыроду. Яго творчая канцэпцыя была сугучна з задачамі часу. У лепшых работах праявіўся каларыстычны дар мастака. Яны вызначаліся гарманічным адзінствам усіх кампанентаў.

Плённа працуюць у гэты перыяд мастакі К. Максімцоў, Б. Звінагродскі, Я. Красоўскі, М. Чураба, П. Данелія і інш. У сваіх творах яны не імкнуцца да канкрэтызацыі той ці іншай мясцовасці, а шукаюць абагульнены вобраз прыроды з яе характэрнымі рысамі. У пейзажах Б. Звінагродскага «Баржы на Сожы» (1949), «Сож. Вялікая вада» (1953) побач з пошукамі паэтычнага пачатку праступаюць рысы абагульненасці. Прыкметы сучаснасці падаюцца не столькі праз сюжэтныя завязкі працоўнага жыцця рачных прыстаней, колькі праз унутраную напоўненасць і эмацыянальны настрой вобразаў.

У адрозненне ад работ Б. Звінагродскага пейзаж Я. Красоўскага «На Бярэзіне» (1954) больш стрыманы ў кампазіцыйным плане. Удалае каларыстычнае рашэнне надае яму ўнутраную цэласнасць. У пейзажы «Яхты на прычале» (1955) Я. Красоўскі працягвае пошукі новых сродкаў мастацкай выразнасці, імкнецца да графічнай дынамічнасці і экспрэсіі мазка, да абагульнення форм. Для палотнаў лірычнага плана характэрны

87. Б. Звінагродскі. Сож. Вялікая вада. 1953. ДММ БССР



88. М. Беляніцкі. Пейзаж са сланечнікамі. 1956. ДММ БССР

колеравая насычанасць, яркія светлавыя рэфлексы і кантрасты без дэталіроўкі і наступнай прапрацаванасці.

Пошукі новых форм і колеравых спалучэнняў характэрны для творчасці П. Данелія і М. Чурабы. У пейзажах «Вясна», «Зіма. Бярозкі» (абодва 1954 г.), «Плывуць воблакі» (1957) П. Данелія імкнецца выявіць своеасаблівасць і хараство беларускай прыроды шляхам перадачы колеравых мас зеляніны, абагульненых форм воблакаў. У адрозненне ад П. Даненіі М. Чураба ў рабоце «Сяброўкі» (1954) любоўна выпісвае кожную дэталь, не парушаючы пры гэтым асноўнага кампазіцыйнага цэнтра на залацістым фоне, які перадае атмасферу летняга дня. Валёрны жывапіс, зіхаценне колеравых адценняў уносяць хісткасць, пяшчоту і кволасць у формы прадметаў, якія ён адлюстроўвае.

У плане лірычнага апавядання цікавая работа М. Дучыца «Зіма ў Зялёным» (1954). Мастак адыходзіць ад знешняй сузіральнасці ў адлюстраванні прыроды. Убачанае асэнсоўваецца ў збіральным вобразе зімы, які ствараецца серабрыстай гамай, усім эмацыянальным ладам.

Завершанасцю жывапіснай пабудовы вызначаюцца напісаныя тэмпераментна, за адзін сеанс маленькія пейзажы Я. Зайцава «Лясная дарога» (1953), «На Палессі» (1955), «Дубкі» (1959). Іх кампазіцыя вельмі лаканічная. Увага аўтара канцэнтруецца на непасрэдным успрыняцці і перадачы выяўленчага матыву.

Рамантычная напоўненасць вобраза характэрна для работ Ф. Даршэвіча «Пойма ракі Бярэзіны»

(1953), «На Бярэзіне» (1957). Аб прыгажосці беларускіх азёр апавядаюць невялічкія па фармаце пейзажы А. Шыбнёва «Возера Браслаў» (1953), «Ветраны дзень», «Азёрныя далячыні» (абодва 1954 г.). Яны напісаны дынамічна, экспрэсіўна. Каларыт пабудаваны на танальных пераходах, якія перадаюць зменлівасць станаў прыроды, дзе пераважае гама халодных сіне-шэра-зялёных тонаў.

Ідэі пленэрнага жывапісу, адыход ад дэталізацыі маюць месца ў пейзажы І. Ахрэмчыка «Летні дзень» (1955). Мастак не спыняецца на выяўленні прадметнай матэрыяльнасці, ён захоўвае прынцып натурнага паказу прыроды, нібы назірае за ёй. Гэта непасрэднае ўспрыняцце дапаўняецца эстэтычнай ацэнкай матыву. Мастацкая праўда ў перадачы стану прыроды падае зместу карціны павізну. Ідэйна-эстэтычныя задачы «паэтызацыі сціплых матываў» І. Ахрэмчык рашае ў карціне «Каля сажалкі. Паланга» (1957). Аўтар піша не кранутую чалавекам прыроду. Імкнучыся перадаць эмацыянальнае пачуццё прыгажосці, трапяткое хваляванне перад ёю, мастак быццам набліжае створаны вобраз да гледача. Карціны І. Ахрэмчыка дэманструюць праўду пачуццяў. Адданасць аўтара простай беларускай прыродзе і жывапісны лад вызначаюць галоўную каштоўнасць яго карцін.

Супярэчлівы характар набывае сёння ацэнка індустрыяльнага пейзажа, у якім пераўтварэнне прыроды, умяшанне чалавека ў яе спрадвечнае аблічча разглядаліся як вялікая перамога эпохі навукова-тэхнічнага прагрэсу. Афіцыйная ацэнка

89. Я. Ціхановіч. Летам. 1956. ДММ БССР

90. *М. Беляніцкі. Зубры. 1957. ДММ БССР*

гэтых пераўтварэнняў не магла не адбіцца на творах мастакоў, на іх адносінах да паступальнага руху па індустрыялізацыі краіны. Адсюль становіцца зразумелым змест палотнаў індустрыяльнага пейзажа. Прырода паўстае ў ім як арэна для стваральнай дзейнасці чалавека.

Беларускі індустрыяльны пейзаж вызначаецца паэтычнай накіраванасцю, што асабліва прыкметна ў карцінах сельскай тэматыкі.

Найбольш удалыя ў гэтым плане невялікія па фармаце карціны К. Максімцова «Тарфяны масіў» (1950), «На Палессі. Наступленне на балоты» (1957), «Будаўніцтва калійнага камбіната» (1960), М. Дучыца «На асушаных балотах» (1953), серыя яго работ «На Асіпаўскіх балотах» (1955).

У пейзажы «На Палессі. Наступленне на балоты» захоўваецца прынцып пейзажа-панарамы, які меў месца яшчэ ў даваенны час. Лінія гарызонту дзеліць карціну на дзве часткі: светлае неба і крапутая золатам восені зямля. Мноствам ніцей звязвае К. Максімцоў вобраз прыроды з сучасным жыццём. У карціне паказаны адвалы аксамітнага бурага торфу, насычанага вільгаццю, разрэзаная машынай канава з вадой, у якой адбіваецца яснае блакітнае неба.

Асаблівую выразнасць набывае індустрыяльны пейзаж у творчасці В. Цвіркі. У палотнах «Верасень. Узараная цаліна» (1954), «Цёплы вечар» (1955) мастак паэтызуе працоўную дзейнасць чалавека. Узараная зямля быццам дыхае ў вячэрнім

91. М. Дучыц. Пачатак сакавіка. 1957. ДММ БССР

змроку. Вогнішча па колераваму рашэнню пераклікаецца з бляскам месяца. Лёгкімі, «пягучнымі» фарбамі мастак даносіць да гледача чароўнасць прыроды, прыгажосць роднай зямлі.

Б. Звінагродскі ўносіць у свае пейзажы новыя прыкметы сучаснасці. У палатне «Аднаўленне моста ў Гомелі» (1946) ён паказвае агромністыя металічныя канструкцыі, якія перспектыўна ідуць углыбіню. На першым плане жывапісец змяшчае шматлікія баржы і вежавыя краны. Такім кампазіцыйным прыёмам ён імкнуўся асэнсаваць складаную тэму. Але натурнае адлюстраванне індустрыяльнага матыву засталося толькі фіксацыяй. Гэту абмежаванасць мастак пераадольвае ў наступных работах: «Змрок. Плыты» (1948), «Сож каля суднарамонтнага завода» (1951), «Земснарад на Сожы» (1952), дзе імкнецца выявіць адзінства прыроды і індустрыяльнага аб'екта. Падобныя задачы рашаюць мастакі У. Кудрэвіч («Вечар на возеры Палік», 1953), Н. Воранаў («Ветраны дзень», 1959), В. Казачэнка («Гомель. Порт», 1960) і інш.

Такім чынам, у беларускім пейзажным жывапісе першых пасляваенных гадоў адбывалася паглыбленне яго сацыяльнага зместу. Калі ў «чыстым» лірычным пейзажы ўжо меліся традыцыі ў адлюстраванні прыроды, то вопыт стварэння індустрыяльнага пейзажа абмяжоўваўся рамкамі савецкага перыяду. Таму не толькі беларускі, але і ўвесь савецкі жывапіс перажываў у гэты час складаны этап пошукаў новых выразных

сродкаў. У большасці беларускіх жывапісцаў гэта адбывалася праз натурнае адлюстраванне прадметнага свету, праз непасрэднае апавяданне. Мастакам не ўдалося ў поўнай меры асэнсаваць і ўвасобіць у гарманічным адзінстве індустрыяльны, тэхнічны і лірычны накірункі ў жанры пейзажа. Некалькі лепш складваліся справы з пейзажам, традыцыі свае работы Б. Звінагродскі, А. Шаўчэнка, В. Казачэнка.

У рамках гарадскога пейзажа таксама вяліся пастаянныя пошукі, рыхтавалася мастацкая база, назапашваўся вопыт па стварэнню «партрэта горада» з характэрнай для яго

92. П. Воранаў. Завод жалезабетонных канструкцый. 1960. ДММ БССР

якога былі закладзены яшчэ ў даваенныя гады ў творчасці М. Сляпяна, У. Хрусталёва, Ю. Пэна, Ф. Пархоменкі і інш.

Пачынаючы з 1944 г., пасля вызвалення Беларусі, жывапісцы рэспублікі часта звярталюцца да стварэння гарадскога пейзажа. Асабліва многа работ рэпартажнага характару было прысвечана Мінску, сярод якіх варта назваць пейзажы «Мінск. Плошча Перамогі», «Мінск. Разбураная Савецкая вуліца», «Руіны Мінска» В. Цвіркі (усе 1944 г.), «На руінах Мінска» М. Дучыца (1944), «Мінск. Свіслач» П. Масленікава (1961), «Стары і новы Мінск» М. Бліпча (1961) і інш. Адраджэнню і аднаўленню горада Гомеля прысвячаюць архітэктурай, планіроўкай, прамысловымі і жыллёвымі аб'ектамі. Жывапісцы імкнуцца адысці ад простай фіксацыі ўбачанага, больш поўна раскрыць унутраны змест вобраза. Але не заўсёды ўдавалася гарманічна спалучаць элементы натуральнага і штучнага асяроддзя. Актыўная, стваральная праца чалавека часта падмянялася стафажам. З аднаго боку, праўда жыцця ўяўляла дакументальную каштоўнасць, а з другога — рэаліі атрымлівалі чыста пратакольнае адлюстраванне. Мастацкім вобразам не хапала цэласнасці зместу, глыбокай грамадзянскай ацэнкі і грамадскай значнасці. На гэты недахоп указвалася і ў рэзалюцыі II з'езда Саюза мастакоў у 1948 г.: «...па-

93. У. Кудрэвіч. Вечар на возеры Палік. 1953. ДММ БССР

глыбленая псіхалагічная трактоўка ў раскрыцці тэмы падмянялася яе агульнымі знешнімі прыкметамі» [7].

Неад'емным кампанентам выступае пейзаж у сюжэтна-тэматычнай карціне. Ён узбагачаецца новым ідэйным зместам, уплятаецца ў тканіну ваеннай тэмы. У карціне Я. Зайцава «Абарона Брэсцкай крэпасці ў 1941 годзе» (1950) пейзаж нясе прыкметную сэнсавую нагрузку, дапаўняючы і ўзмацняючы гераічную трактоўку вобразаў. Значная роля адводзіцца яму як месцу дзеяння, эмацыянальнаму фону, сродку стварэння прыўзнятай атмасферы ў карцінах «Вяртанне партызан з аперацыі» У. Хрусталёва (1945), «За родную Беларусь» У. Сухаверхава (1948), «У родны калгас» Р. Кудрэвіч (1948), «Улетку» Я. Ціхановіча (1952), «На родных палетках» Г. Бржазоўскага (1952), «Паўстанне рыбакоў на возеры Нарач» В. Цвіркі (1957), «У беларускіх балотах» І. Стасевіча (1958) і інш.

Скарыстоўваўся пейзаж і ў іншых жанрах жывапісу — партрэце, манументальным жывапісе і г. д. Актыўна ўдзельнічаючы ў стварэнні цэласнага мастацкага вобраза, пейзаж дапаўняў і ўзбагачаў змест палотнаў.

Такім чынам, у канцы 40-х — пачатку 50-х гадоў пейзаж зацвердзіўся ў беларускім жывапісе як паўнапраўны жанр. Пашырылася тэматычная накіраванасць палотнаў, паглыбіўся іх сацыяльны змест, узбагаціліся сродкі мастацка-вобразнай выразнасці.

Для беларускіх пейзажыстаў канца 50-х гадоў характэрна імкненне выявіць спецыфічныя рысы роднай прыроды, творча перапрацаваць і развіць у нацыянальным духу пластычныя і мастацкія сродкі выразнасці пейзажа як жанру. У лепшых палотнах В. Цвіркі, а таксама М. Дучыца, У. Кудрэвіча, Б. Звінагродскага, П. Данеліі, І. Ахрэмчыка былі закладзены асноўныя прынцыпы беларускага пейзажа, якія знайшлі далейшае паглыбленне і ўдасканаленне ў наступныя дзесяцігоддзі.

Адным з накіраванняў пейзажнага жывапісу ў гэты час становіцца імкненне перанесці акцэнт з апавядальнасці канкрэтнага матыву на мастацка-эстэтычнае асэнсаванне наваколля. У пейзажах «Возера Нарач» і «Хата рыбака» (1956) В. Цвіркі пачуццёвы пачатак і непасрэднасць успрымання спалучаюцца з унутраным

---

7 ЦДАМЛМ БССР, ф. 82, воп. 1, адз. зах. 9, л. 81.

асэнсаваннем вобраза. Маштабнай панарамай і колерам мастак перадае не толькі матэрыяльнасць і форму прадметаў, але і падкрэслівае іх значнасць у асабістым ці грамадскім існаванні. У яго палотнах адчуваюцца асабістыя адносіны аўтара да рэчаіснасці. Вялікай выразнасцю вобразна-пластычных сродкаў вылучаюцца яго пейзажы «Вясна» (1958), «Прыпяць. Вясна», «Зімой» (абодва 1966 г.), у якіх беларуская прырода трактуецца ў эпічным ключы.

94. А. Мазалёў. Мінск. Плошча Перамогі. 1960. ДММ БССР

Значна ўзбагачаюцца каларыстычная гама, пластычная вобразнасць індустрыяльнага пейзажа. У палатне П. Дурчына «Падстанцыя Васілевіцкай ДРЭС» (1957) выкарыстана прыглушаная колеравая гама. Цёмныя сілуэты мачтаў і правадоў падкрэсліваюць мяккасць ружаватага на гарызонце неба. Асаблівую ўвагу жывапісец надае пэўнаму стану прыроды, гарманічна спалучае яго з індустрыяльным матывам. Гэтыя ж рысы характэрны для пейзажа «Дэпо» (1958) К. Максімцова, дзе лірычны настрой адпавядае характару паказанага матыву.

У гарадскім пейзажы ў гэты час плённа працуюць жывапісцы П. Масленікаў, М. Данцыг, М. Манасзон, П. Гаўрыленка, А. Каржанеўскі, А. Мазалёў, Н. Воранаў і інш.

Дынаміка працоўных будняў не перашкаджае выяўленню паэзіі, прыгажосці, велічы горада і яго жыхароў у пейзажах П. Масленікава «Вячэрні Мінск» (1959), «Вечарэе» (1961). Прастата і ўраўнаважанасць усіх элементаў кампазіцыі, яркі і чысты з рысамі дэкаратыўнасці жывапіс дапамагаюць адчуць свежасць уражання ад створанага аўтарам паэтычнага вобраза роднага Мінска.

У карціне М. Манасзона «Раніца ў заводскім раёне» (1959) адкрываецца панарама ранішняга горада. Вобраз прыроды ў гэтым палатне прыцягвае ўвагу сваёй спакойнай таямнічасцю. Адчуванне свежасці марознай раніцы дасягаецца багатай жывапіснай палітрай, якая ўключае разнастайнасць вібрацый бела-сінеружовых тонаў.

М. Данцыг у рамках гарадскога пейзажа імкнецца перапрацаваць архітэктурныя формы ў адзіны мастацкі вобраз, дасягаючы гармоніі гарадскіх матываў з навакольнай прыродай. У канцы 50-х — пачатку 60-х гадоў ён стварае серыю карцін, прысвечаных беларускім гарадам. Пачуццё новага надзвычай яскрава перададзена ў палатне «Раніца новага Мінска» (1959) дынамічна пабудаванай кампазіцыяй, перспектывай. Цікавай у гэтым плане з'яўляецца і карціна «Растуць новыя кварталы» (1960). Праз расчыненыя дзверы балкона адкрываецца від на будаўнічую пляцоўку, дзе ўзводзяцца жы-

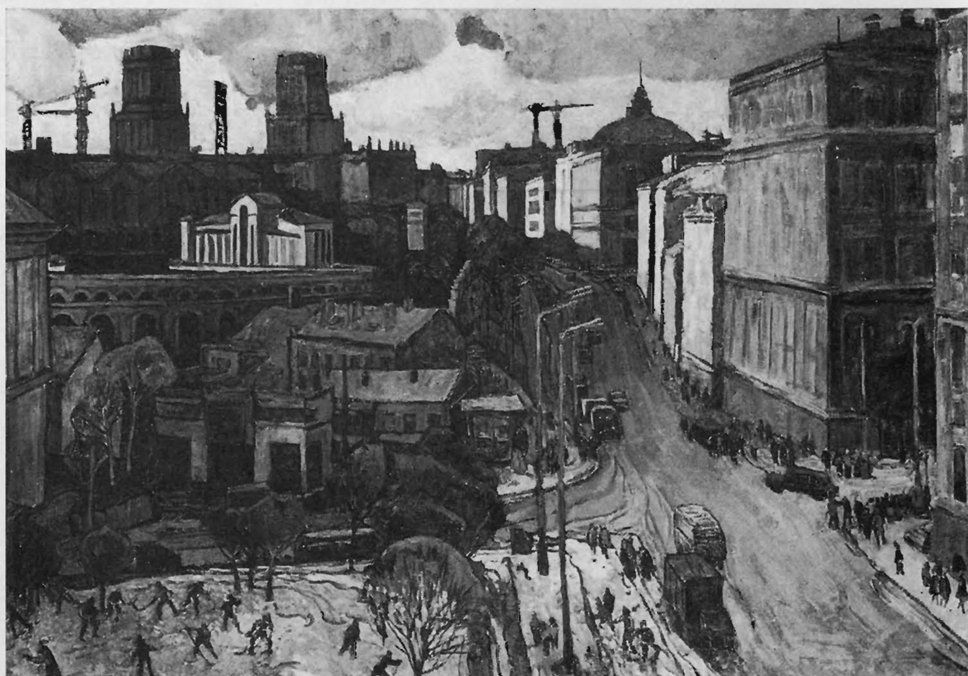
лыя кварталы. Гэта дапамагае гледачу адчуць прыналежнасць да тых змен, што адбываюцца навокал. Дэкаратыўнасць колеру, экспрэсіўны энергічны мазок, пастозны жывапіс падкрэсліваюць кантрастнасць яркага сонечнага святла і халодных ценяў і ўносяць у карціну дынаміку, напружаны рытм.

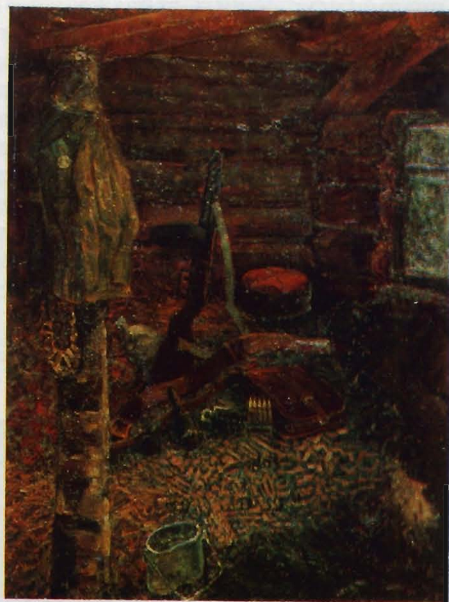
Рашучым паваротам да «неабжытых пластоў» светапоглядных аспоў у выяўленчым мастацтве было выкарыстанне мастаком так званага «суровага стылю», які характэрны для пейзажаў салігорскай серыі, дзе ярка праявіліся рысы манументальнасці гарадскіх і індустрыяльных форм і дэкаратыўнасць колеру.

У пейзажы «Гудзе зямля Салігорская» (1960) аўтар перадае імклівы рытм сучаснасці. На фоне неба выразна вырысоўваюцца сілуэты капраў. Працоўная атмасфера падтрымліваецца станам прыроды ў вячэрні час заходу сонца. Інтэнсіўнымі шырокімі мазкамі напісаны ўсе прадметныя формы пейзажа.

Унутраным аптымізмам пранізана карціна «Я ведаю, горад будзе Салігорск» (1960). І хоць яна стваралася як сюжэтная, але найбольш ярка раскрылася ў ёй дараванне Данцыга-пейзажыста. Панарама будаўніцтва адкрываецца гледачу на фоне чыстага блакітнага неба. Сярод тоненькіх хваёвых дрэўцаў уздымаюцца гарадскія кварталы. Мастак не толькі перадае падзеі, але і выказвае свае адносіны да іх. Ён захоплены размахам будаўніцтва, працоўнай дзейнасцю будаўнікоў, іх сілай, упэўненасцю ў завяршэнні задуманага. Сваімі палотнамі мастак адкрывае новыя грані беларускага гарадскога і індустрыяльнага пейза-

95. С. Каткоў. Гарадскі пейзаж. 1967. Мастацкі фонд БССР





96. С. Лі. Партызанская зямлянка. 1968. Мастацкі фонд БССР

дзя ў карцінах «Шахта ўвечары» (1960) У. Стальмашонка, «Маладыя дрэвы на двары шахты» (1960) А. Кроля, «Паміж пустак, балот» (1960) І. Стасевіча, «ЦЭЦ-3» (1962) і «На ўскраіне Мінска» (1963) П. Масленікава і іншых мастакоў.

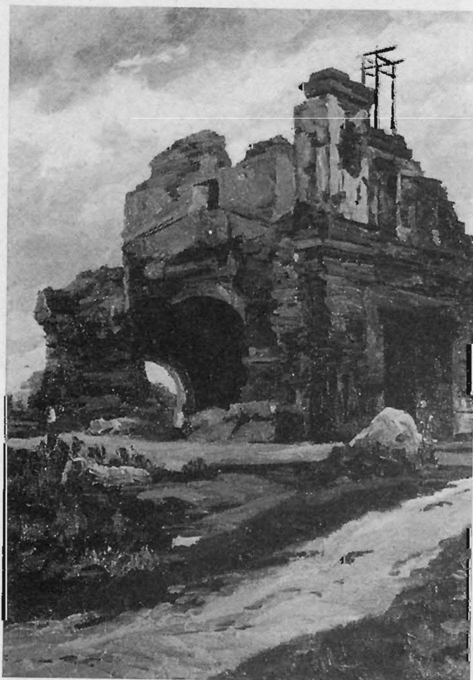
Варта адзначыць, што жывапісцы ў сваіх палотнах імкнуліся адлюстраваць тыя пераўтварэнні, якія адбываліся ў пасляваенны перыяд у гарадскім і індустрыяльным асяроддзі.

Адной з асноўных тэндэнцый развіцця пейзажнага жывапісу канца 50-х — пачатку 60-х гадоў быў адыход ад чыста сузіральных палотнаў у бок узмацнення манументальна-рамантычнага вобраза. Найбольш рэльефна гэта выявілася ў работах П. Данеліі і В. Цвіркі. Мастакі карыстаюцца прыёмамі, тыповымі для манументальнага жывапісу, падкрэсліваючы важнасць і значнасць створа, у якіх вобраз сучаснасці паўстае велічным, эпічным, з рысамі «манументальнай паэзіі».

Інакш падыходзіць да рашэння гарадскога матыву А. Кроль. У палатне «Мінск увечары» (1960) ён выкарыстоўвае шчыльную жывапісную структуру. У пастозным пісьме спалучаюцца адценні жоўтага колеру. Бязлюдная вуліца ў часы заходу сонца прапікнута мяккім лірызмам, хоць кампазіцыйны план заснаваны на канструктыўным рашэнні прасторы. Мастак не імкнецца да выяўлення прадметнай матэрыяльнасці, а спрабуе перадаць унутраную значнасць вобраза.

Пашырэнню сюжэтных і тэматычных асноў у гарадскім пейзажы садзейнічалі таксама работы А. Каржанеўскага, Б. Звінагродскага, А. Толкача, П. Данеліі, П. Раманоўскага, В. Савіцкага і інш. Працягваюцца пошукі абагульненага вобраза прыроды ў спалучэнні з лірычным успрыманнем навакольнага асярод-

97. П. Данелія. Цірaспальскія вароты Брэсцкай крэпасці. 1948. ДММ БССР



ранага вобраза. Аптымістычным зместам і дынамікай вызначаюцца палотны П. Данеліі «На прасторы», «Па ўзгорках» (1960), «Дзень» (1961). Аснoўнае ўздзеянне на гледача яны аказваюць інтэнсіўнасцю колеравых акордаў.

У невялікім па фармаце пейзажы «Праясняецца» (1962) мажорнае ўспрыманне рэчаіснасці мастак перадае шырокім нябесным прасторам, чым задае эмацыянальны сэнсавы тон створанаму вобразу. У яго «Лагойскі сказ» (1960), «Мая Радзіма» (1961), «На возеры Свір» (1962). Гэтыя работы вызначаюцца інтэнсіўнасцю і сочнасцю колераў. Мастак не рассейвае далёкія планы, а значыць, не мяняе насычанасці каларыту. Аднак гэта не разбурае прасторавай глыбіні, а быццам аддаляе гледача ад адлюстравання, ствараючы паміж імі пэўную ілюзорна-аптычную адлегласць. У творах В. Цвіркі адчуваецца пульсуючае ўнутранае жыццё прыроды, не скапіраванае з натуры, а відазмененае ў залежнасці ад настаўленай мастаком задачы. Яго «сказы» і шматлікія серыі карцін ўслаўляюць вечнасць роднай зямлі. Мастак глыбока, праўдзіва і пранікнёна раскрыў тыповыя рысы беларускай прыроды, здолеў яркімі мастацка-выразнымі сродкамі перадаць непаўторнае характва роднага краю.

98. П. Масленікаў. Зацвіла збажына. 1956. ДММ БССР

палотнах выкрышталізоўваецца новая для мастака жывапісная манера: вялікія плоскасці каляровых мас, дынамічная кампазіцыя, абагульненасць пісьма, франтальнае адлюстраванне з актыўным небам.

Пошукі тыповага вобраза роднай прыроды прыводзяць В. Цвірку да напісання карцін, у якіх спалучаюцца некалькі матываў у сваіх агульных рысах. Адлюстраванне рэчаіснасці ва ўсёй разнастайнасці колераў і форм характэрна для яго пейзажаў

Лепшым работам беларускіх жывапісцаў 40-х — пачатку 60-х гадоў уласцівы аптымізм і жыццесцвярджальнасць. Пейзажы вызначаюцца разнастайнасцю тэматыкі, зместу, сюжэтных кампазіцый. На аснове багатых традыцый мінулых дзесяцігоддзяў, шляхам пераасэнсавання іх у працэсе творчых пошукаў майстры пейзажнага жывапісу рэспублікі пастаянна ўдасканальвалі свой мастацкі почырк адэкватна унутранаму ўспрыманню. Дынаміка часу заканамерна патрабавала ад іх новага падыходу да адлюстравання рэчаіснасці, да вызначэння характэрных асаблівасцей вобразаў беларускай прыроды.

* * *

Савецкаму **м а н у м е н т а л ь н а м у м а с т а ц т в у** пасляваеннага перыяду, асабліва першага дзесяцігоддзя, былі ўласцівы афіцыйная пампезнасць, штучны манументалізм, што паклала свой адбітак на архітэктуру і звязаны з ёй манументальны жывапіс. Тэндэнцыя да ўрачыстых роспісаў і мазаік на тэмы Перамогі, усенародных свят і да т. п. тлумачылася імкненнем штучна стварыць радасны і ўзвышаны настрой у савецкіх людзей на фоне складанага сацыяльна-палітычнага жыцця.

Пры ўсёй агульнасці гэтага працэсу ў савецкім мастацтве ў значна меншай ступені ён праявіўся ў манументальным жывапісе Беларусі. У рэспубліцы не было такіх вялікіх Палацаў культуры, іншых аб'ектаў накшталт Маскоўскага метрапалітэна, дзе мастакі і архітэктары павінны былі ўслаўляць веліч «бацькі ўсіх народаў» і звязаныя з яго дзейнасцю дасягненні. Тыя нешматлікія грамадскія будынкі, якія былі пабудаваны ці адрэстаўрыраваны пасля вайны, не мелі спецыяльна адведзенага месца для манументальнага жывапісу. Невялікія ж па плошчы насценныя роспісы, зробленыя ў іх, выконвалі функцыю ўпрыгожання інтэр'ераў. Гэта была творчая лабараторыя для многіх аўтараў, якія не мелі спецыяльнай адукацыі, а з'яўляліся мастакамі-станкавістамі. Праўда, многія з іх ужо працавалі ў гэтай галіне ў даваенны перыяд. Іменна таму беларускія мастакі спрабуюць па-новаму асэнсаваць мінулы этап развіцця нацыянальнага манументальнага жывапісу, засвойваючы лепшыя традыцыі савецкага мастацтва, якія найбольш ярка праявіліся ў творчасці У. Фаворскага, Я. Лансерэ, А. Дайнекі. Адсюль не выпадкова ў першых работах беларускіх аўтараў імкненне да выразнасці выяўленчай мовы, пашырэння прыёмаў і палітры выяўленчых сродкаў.

Першым у ліку такіх работ быў роспіс І. Ахрэмчыка і І. Давідовіча «Дружба народаў» (1955) у Тэатры юнага гледача Палаца піянераў у Мінску. Вялікая фігуратыўная кампазіцыя, упершыню выкананая ў тэхніцы тэмпернага жывапісу, пабудавана на класічным прынцыпе і характарызуецца адзінствам з архітэктурай інтэр'ера. Нягледзячы на пэўныя цяжкасці пры выкананні гэтай работы (працаваць прыходзілася на ўвагнутай паверхні, што рабілася ўпершыню ў беларускім мастацтве), усе восем клеймаў плафона вызначаюцца свабодай кампазіцыі, дакладнасцю малюнка і жывапіснага рашэння. Мастакі ставілі задачу не проста «ўвайсці» ў багата аздобленую архітэктуру інтэр'ера, але і ілюзорна «пашырыць» яго.

Галоўныя кампазіцыі падкупальнай прасторы фае глядзельнай залы — «Парад народаў свету» і «Парад народаў СССР» — нібыта адкрываюць заслону міжнароднага фестывалю моладзі. Паміж імі размешчаны кампазіцыі з выступленнямі беларускіх, рускіх, украінскіх, кітайскіх танцораў і музыкантаў, а таксама «Канцэрт» з выявай карэйскай піяністкі за інструментам. Кожная з

васьмі кампазіцый з'яўляецца самастойным завершаным творам, у цэнтральнай частцы якога на вялікім узвышэнні з балюстрадай размешчана група людзей на фоне ўмоўнага пейзажу. Прыступкі, якія вядуць да

99. Н. Воранаў. Манументальны роспіс у т-ры оперы і балета ў Мінску. 1958

ўзвышэння, аздоблены дэкаратыўнымі нацыянальнымі дыванамі з арнаментам. Габеленавая гама блакітных, залаціста-карычневых, зеленаватых тонаў стварае ўражанне лірычнага і радаснага настрою. Букеты кветак, чырвань сцягоў, фарбы нацыянальнай вопраткі ўдзельнікаў фестывалю, раўнамерна размеркаваныя па ўсіх частках плафона, аб'ядноўваюць увесь твор у адзінае цэлае. Увядзенне ў тканіну роспісу архітэктурных элементаў (прыступкі, балюстрады) дазволіла аўтарам не толькі аб'яднаць усе кампазіцыі, але і арганічна ўвесці твор манументальнага жывапісу ў натуральнае архітэктурнае аздабленне інтэр'ера. Разам з тым нельга не пагадзіцца з думкай, што «ў першых вопытах манументальнага жывапісу ў наяўнасці недастаткова глыбокая трактоўка вобразаў, схематычнасць і аднастайнасць партрэтных характарыстык. Дзе-нідзе адсутнічае кампазіцыйная завершанасць першага і другога плана, рашэнне некалькі плакатнае. Аднак роспіс Палаца піянераў паказаў вялікія магчымасці беларускіх мастакоў у галіне манументальнага жывапісу» [8].

Другі свой сумесны роспіс — «Народныя таленты» (1956) — І. Ахрэмчык і І. Давідовіч выканалі ў канферэнц-зале Беларускага таварыства дружбы і культурных сувязей з замежнымі краінамі. На ім адлюстраваны маладыя ткачыхі ў нацыянальнай вопратцы, занятыя вырабам дывана. Мастакі імкнуліся праз жанравую сцэну раскрыць глыбокі самабытны талент беларускіх майстрых у дывановым мастацтве. Не выпадкова ў кампазіцыю твора ўведзены асобныя ўзоры з вядомых усяму свету слуцкіх паясоў, якія захаваліся яшчэ да нашых дзён, што значна ўзмацніла нацыянальнае гучанне твора.

Спакойная гама дэкаратыўнага дывана, на фоне якога працуюць маладыя ткачыхі, «не разбурае» плоскасці, а, наадварот, падкрэслівае і ўпрыгожвае яе і ўвесь інтэр'ер. Ляпная аздоба надае насценнаму роспісу рысы станковага палатна ў багата дэкарыраванай раме.

Аналагічны стылявы прыём выкарыстаны і калектывам мастакоў (І. Ахрэмчык, І. Давідовіч, М. Блішч, Н. Воранаў, Я. Зайцаў, Я. Ціхановіч) у тэмперных роспісах у Тэатры оперы і балета БССР (1958). Тэмы музычных твораў рускіх і беларускіх кампазітараў былі пакладзены ў аснову жывапісна-вобразных і кампа-

[8] Герасимович П. Н., Никифоров П. П. Изобразительное искусство Белорусской ССР. М., 1957. С. 54.

зіцыйных рашэнняў твораў насценнага жывапісу. Перад аўтарамі стаяла задача надаць кампазіцыям «Садко» (І. Ахрэмчык), «Дзяўчына з Палесся» (І. Давідовіч), «Дэман» (М. Блішч), «Лебядзінае возера» (Н. Воранаў), «Яўгеній Анегін» (Я. Зайцаў), «Князь-возера» (Я. Ціхановіч) абагульнены жывапісна-прасторавы характар, тым самым пазбегнуўшы дакладнага адлюстравання асобных мізансцэн з рэпертуару тэатра.

Незвычайным кампазіцыйным і колеравым рашэннем прываблівае роспіс М. Блішча «Дэман». Стылявая і пластычная трактоўка кампазіцыі падобна на манументальныя творы М. Урубеля. Выраціаны ў блакітна-халоднай гаме з дынамічнай кампазіцыяй, гэты твор вельмі арганічна стасуецца з архітэктурай інтэр'ера тэатра, з музычным светам оперы А. Рубінштэйна. Аўтар здолеў пазбегнуць чыста станковага падыходу ў вобразна-пластычным рашэнні твора. Негледзячы на тое што насценны роспіс (як і ўсе астатнія) размяшчаўся ў спецыяльнай невялікай нішы фае другога паверха тэатра, ён не быў штучна прыстасаваны да інтэр'ера, а вызначаўся завершанасцю і манументальнасцю.

Астатнія роспісы ўяўлялі сабой станковыя творы (сюжэтна-кампазіцыйная трактоўка тэм, адсутнасць узаемасувязі з архітэктурай), якія нагадвалі мізансцэны з адпаведных спектакляў. У далейшым гэтыя роспісы з-за няякаснага ляўкасу пачалі псавацца, і ў 1980 г. іх месцы занялі манументальныя габелены А. Кішчанкі.

На V з'ездзе Саюза мастакоў БССР (1960) падкрэслівалася, што «першыя спробы (у галіне манументальнага жывапісу.— *У. П.*) атрымалі адабрэнне нашай грамадскасці, былі дастаткова карыснымі, каб іх развіваць і далей» [9].

У пачатку 60-х гадоў складваюцца спрыяльныя ўмовы для развіцця манументальнага жывапісу ў рэспубліцы. У 1961 г. была ўтворана кафедра манументальна-дэкаратыўнага жывапісу ў Беларускім дзяржаўным тэатральна-мастацкім інстытуце, што дазволіла рыхтаваць свае кадры мастакоў-манументалістаў. Іменна гэтыя захады, а таксама падтрымка, уважлівыя адносіны і заклапочанасць з боку Саюза мастакоў БССР забяспечылі з цягам часу далейшае развіццё манументальнага жывапісу ў рэспубліцы.

Прынятая пастанова ЦК КПСС і Савета Міністраў СССР «Аб ліквідаванні празмернасцей у архітэктуры і будаўніцтве» (1955) адмоўна паўплывала на развіццё архітэктуры і непасрэдна звязаныя з ёй віды мастацтва. Тут нельга не пагадзіцца з думкай мастацтвазнаўца У. Талстога, які адзначаў, што стылявыя асаблівасці манументальнага жывапісу канца 50-х — пачатку 60-х гадоў былі абумоўлены супярэчлівымі фактарамі пераходных гадоў. З аднаго боку, захоўвалася інерцыя папярэдніх густаў — без пышнага дэкору грамадскі будынак здаецца бязлікім. З другога боку, архітэктары і мастакі бачылі адзінае выйсце для сучаснай пластычнай мовы праз супрацьстаўленне ўсяму таму, што было ўласціва перыяду 50-х гадоў [10]. Сучасны эстэтычны ідэал уяўляўся мастакам у лаканізме і дынаміцы кампазіцыі, што, напрыклад, у станковым жывапісе парадзіла напрамак «суровы стыль». Увесь комплекс праблем, якія вырашаліся мастакамі-манументалістамі, зводзіўся да таго, каб выпрацаваць такую сістэму прафесійных прыёмаў, якія б суадносіліся з прынцыпамі арганізацыі прасторы архітэктурнага асяроддзя 60-х гадоў. Таму ў работах мастакоў пачынаюць

[9] ЦДАМЛМ БССР, ф. 62, воп. 1, л. 59.

[10] Толстой В. П. Монументальное искусство СССР. М., 1957. С. 94.

з'яўляцца прамыя вуглы, выразна акрэсленыя контуры, вобраз чалавека агрубляецца і спрошчваецца да геаметрычных форм і г. д. У якасці прыкладу можна прывесці работу мастакоў Г. Вашчанкі і У. Стальмашонка — два зграфіта ў спалучэнні з тэмпернай падмалёўкай і мазаічным наборам «Мара» і «Лета», а таксама вітраж у Мінскім палацы піянераў (1963).

У гэты час беларускія мастакі адмаўляюцца ад прасторавых кампазіцый, уласцівых 50-м гадам, і імкнуцца знайсці новыя прынцыпы ўзаемасувязі з архітэктурай у творах плакатна-экспрэсіўнага напрамку, надаць ім новыя грані выразнасці. Пашыраецца палітра выяўленчых сродкаў, выкарыстоўваюцца розныя тэхнікі: энкаўстыка, клеяны вітраж, вітраж з літага шкла, мазаіка з колатай керамічнай пліткі. З'яўляюцца работы, выкананыя ў змешаных тэхніках, калі ў адным творы выкарыстоўваюцца тэмперны роспіс, рэльеф, мазаіка, зграфіта. Інтарэс да новых і змешаных тэхнік сведчыў аб імкненні не толькі прадэманстраваць іх асаблівыя эстэтычныя магчымасці, але і засяродзіць увагу і па-новаму (кідка, дэкаратыўна) уздзейнічаць на гледача. Немалаважна было і тое, што кагорта мастакоў рэспублікі папоўнілася новымі сіламі — выпускнікамі маскоўскіх, ленінградскіх, харкаўскага ВНУ, Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута.

Мастакі Г. Вашчанка і У. Стальмашонак у тэхніцы зграфіта афармілі фасад Палаца культуры Мінскага камвольнага камбіната і інтэр'ер танцавальнай залы ў тэхніцы колатай керамічнай пліткі (1963); І. Рэй (у сааўтарстве з архітэктарам С. Мусінскім) выканалі зграфіта на тэмы спорта ў інтэр'еры Мінскага інстытута фізічнай культуры (1963); Г. Вашчанка і У. Стальмашонак у гэтай жа тэхніцы ў кампазіцыях «Навука» і «Прамысловасць» (1962) зрабілі спробу раскрыць працу хімікаў, тэхнолагаў лясной прамысловасці ў інтэр'еры актавай залы Беларускага тэхналагічнага інстытута імя С. М. Кірава.

Разглядаючы працэс развіцця манументальнага жывапісу рэспублікі, характар якога быў у вялікай ступені абумоўлены напрамкам у архітэктуры 60-х гадоў, нельга не адзначыць у ім узаемаўплыву станковага і манументальнага жывапісу, што было немалаважным для развіцця апошняга. Менавіта 60-я гады з'явіліся для мастакоў-манументалістаў гадамі пошукаў вобразна-пластычнага рашэння твораў, творчых эксперыментаў, спробай актыўнага ўдзелу ў комплексным вырашэнні асяроддзя, якое набыло шырокія маштабы асабліва ў 70—80-я гады.

ТЭАТРАЛЬНА-ДЭКАРАЦЫЙНАЕ МАСТАЦТВА

Беларускае тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва пасляваеннага перыяду развівалася ў рэчышчы лепшых традыцый савецкага мастацтва канца 30-х — пачатку 40-х гадоў, калі значна пашырылася тэматыка сцэнічных твораў, што ў сваю чаргу патрабавала ад мастакоў пошукаў новых каларыстычных і пластычных сродкаў выразнасці. Галоўным накірункам у афармленні спектакляў як драматычных, так і музычных тэатраў рэспублікі працягвае заставацца жывапісна-аб'ёмная сістэма дэкарацый, якая перастала быць пасіўным фонам, а станавілася дзейсным асяроддзем, арганічна звязаным з падзеямі, што разгортваліся на сцэне. Усе сродкі выразнасці мастакі імкнуцца падпарадкаваць сутнасці драматургічнага матэрыялу, характару прадстаўлення, жанравай своеасаблівасці твора. Яны шырока выкарыстоўваюць светлавую партытуру, багацце каларыстычных суадносін, разнастайнасць планіровачных рашэнняў.

Вядучай тэмай на сцэне тэатраў рэспублікі працягвае заставацца тэма Вялікай Айчыннай вайны, тэма цяжкіх выпрабаванняў і гераічнага подзвігу народа. К гэтаму часу ў беларускіх дэкаратараў ужо меўся значны вопыт у рабоце над ваеннай тэматыкай, але гэта не заспакойвала іх, а нараджала пачуццё яшчэ большай адказнасці.

Да значных твораў беларускіх дэкаратараў гэтага перыяду можна аднесці афармленне спектакляў «Канстанцін Заслонаў» А. Маўзона (1947, мастак І. Ушакоў) у тэатры імя Я. Купалы; «Дзяўчына з Палесся» Я. Цікоцкага (1953, мастак С. Нікалаеў), «Маладая гвардыя» Ю. Мейтуса (1954, мастак П. Масленікаў) у Тэатры оперы і балета; «Крэпасць над Бугам» С. Смірнова (1956, мастак Я. Нікалаеў) у тэатры імя Я. Коласа. Характэрным для творчасці мастакоў пасляваеннага перыяду было імкненне падпарадкаваць усе выразныя сродкі раскрыццю ідэйнага зместу твора. Напрыклад, у афармленні спектакля «Канстанцін Заслонаў» І. Ушакоў спалучае праўду жыцця з сімволікай. Ён ужывае адзіны для ўсіх карцін партал, на якім справа і злева змяшчае ляпныя выявы партызан, што стаяць на варце, зверху ў цэнтры на фоне чырвоных сцягоў — верш-зварот Янкі Купалы да беларускіх партызан:

Партызаны партызаны,
Беларускія сыны,
За няволю, за кайданы
Рэжце гітлерцаў паганых,
Каб не ўскрэслі век яны!

Такое рашэнне партала сімвалізавала ўсенародны партызанскі рух, які ахапіў Беларусь. Гэту ж думку дэкаратар развівае ў суперзаслоне, дзе раскрываліся баявыя справы партызан: узрыў чыгуначных мастоў, пуск пад адхон эшалонаў з баявой тэхнікай праціўніка, падпал складоў з боепрыпасамі і зброяй. На гэтым фоне паступова вырысоўвалася постаць Канстанціна Заслонава з аўтаматам у паднятай руцэ, які быццам рваўся наперад у атаку. Затым постаць Заслонава знікала і з цемры выступаў векавы лес з заснежанымі дрэвамі. Пачынала кружыць мяцеліца, і ў гэтай віхуры з'яўляліся постаці партызан, сярод якіх быў і Заслонаў. Створаны такім чынам зрокавы вобраз спектакля павінен быў падкрэсліваць усеабхватны характар барацьбы і, значыць, немінучасць перамогі.

У афармленні асобных карцін спектакля мастак вельмі ўдала спалучаў планіровачнае рашэнне з каларыстычным. У шырокім праёме варот (карціна «Дэпо») ён змяшчае цягнік. Праз другі праём глядач бачыў агні і прамяні пражэктараў. Справа і злева размяшчаліся доўгія варштаты з інструментамі. Шэра-карычневыя сцены, выбітыя вокны, мільгаценне агнёў на начным небе стваралі атмасферу насцярожанасці, неспакою, якая ўзмацнялася паводзінамі рабочых, што рамантавалі цягнік.

Сіняе начное неба і шэрыя сцены велізарнага напаўразбуранага шматпавярховага дома, што займаў усю глыбіню сцэны, стваралі выразны кантраст з мяккасцю тонаў, паўзмрочным асвятленнем маленькага пакойчыка Крушыны, які гаспадар прыбудаваў да адной з яго сцен. Такім чынам ствараўся вобраз ваеннага жыцця, перадаваліся драматызм і напружанасць абставін, у якіх жылі і змагаліся патрыёты.

Шмат цікавых знаходак у дэкарацыях да спектакля «Брэсцкая крэпасць» К. Губарэвіча (1954, мастак А. Грыгар'янц) у Рускім тэатры імя М. Горкага і «Крэпасць над Бугам» С. Смірнова (1956, мастак Я. Нікалаеў) у тэатры імя Я. Коласа.

Калі ў дэкарацыях А. Грыгар'янца звяртаюць на сябе ўвагу дынаміка пластычнага рашэння, насычанасць колераў палыхаючага неба, руін цы-

100. І. Ушакоў. Эскіз дэкарацыі да спектакля «Канстанцін Заслонаў» А. Маўзона ў т-ры імя Я. Купалы ў Мінску. 1946

тадэлі, то Я. Нікалаеў зрокавы вобраз спектакля будуе на гістарычнай дакладнасці месца дзеяння. Мастак выкарыстоўвае адзіны партал у выглядзе арачнага праёма, праз які глядач бачыў руіны крэпасці, двор цытадэлі, казематы. Моцны жалезабетонны партал шэрага колеру кантраставаў з насычаным чырвоным каларытам руін крэпасці, чорнымі клубамі дыму, водбліскамі дзённага святла, якое прабівалася праз узарваныя сцены.

Над увасабленнем тэмы Вялікай Айчыннай вайны на опернай сцэне працавалі мастакі С. Нікалаеў, П. Масленікаў, М. Блішч.

Пасля прэм'еры оперы Я. Цікоцкага «Алеся» С. Нікалаеў разам з усім калектывам тэатра працягваў працаваць над пастаноўкай оперы ў новай рэдакцыі. Дэкаратар сустракаецца з былымі партызанамі, робіць замалёўкі на месцы баёў, піша з натуры зямлянкі, набывае касцюмы, рэчы, якія належалі партызанам.

У 1953 г. на сцэне зноў ажываюць хвалюючыя падзеі гераічнай барацьбы беларускіх партызан у новай пастаноўцы оперы цяпер ужо пад назвай «Дзяўчына з Палесся». Кампазітар дапісаў першы акт, у якім расказаў аб свяце працоўнай перамогі на Палессі. Гэта дало магчымасць больш рэльефна паказаць карціны мірнай працы і гадоў вайны, больш жыццёва раскрыць вобразы асноўных дзеючых асоб.

Праз увесь спектакль праходзіць тэма Радзімы. Калі ў першым акце мастак любуецца хараством краявідаў Палесся, дзе на месцы вечных балот раскінуліся шырокія палі квітнеючага льну з роўнымі радамі асушальных каналаў, то ў другім, трэ-

цім і чацвёртым актах С. Нікалаеў раскрывае вобраз зямлі, якая палыхае ў агні вайны. Асаблівую дзейсную сілу набывае неба, каляровае рашэнне якога мяняецца ў залежнасці ад падзей спектакля. Пачынаючы ад сонечнага, блакітнага, яно становіцца барвовым, з чорнымі клубамі дыму, водбліскамі далёкіх пажараў у карцінах «На чыгунцы», «Партызанскі лес» і ў фінале, калі перад гледачом узнікалі спаленая і зруйнаваная беларуская вёска, пачарнелыя ад дыму і агню дрэвы. Створаная мастаком карціна зруйнаванай, але непакоранай беларускай зямлі выклікала пачуццё вялікай гордасці за свой народ.

Важную ролю ў стварэнні жыццёвай атмасферы вайны іграла асвятленне. Яно з'явілася глыбока эмацыянальным, дзейсным, вобразным кампанентам спектакля ў перадачы напружанасці падзей у гады Вялікай Айчыннай вайны.

У афармленні оперы Ю. Мейтуса «Маладая гвардыя» П. Масленікаў ужывае адзіны для ўсіх карцін партал у выглядзе аркі з нахіленымі сцягамі, афарбоўка якога змянялася ў залежнасці ад падзей карціны ад карычневага да чырвона-чорнага колеру. Мастак выкарыстоўвае разнастайныя выразныя сродкі, якія на яго думку найбольш поўна выяўлялі мужнасць, гераізм, рашучасць маладагвардзейцаў, іх вялікую веру ў сілу народа і блізкую перамогу над ворагам.

У першай дзеі гэта жывапісны прыём, якім мастак паказвае шырокія прасторы стэпу за Донам — вобраз Радзімы, на якую вось-вось ступяць фашысты.

Чорныя сілуэты дрэў гарадскога парку ў трэцяй карціне, за якімі вырысоўваліся зруйнаваныя будынкі і біржа працы, стваралі сумны пейзаж акупіраванага горада. Яркія языкі

101. С. Нікалаеў. Эскіз дэкарацыі да оперы Я. Цікоцкага «Дзяўчына з Палесся» ў т-ры оперы і балета ў Мінску. 1953

полымя ад падпаленай біржы асвятлялі ўсё навокал пульсуючым чырванаватым колерам, падкрэсліваючы напружанасць барацьбы з ворагам.

З асаблівай выразнасцю была вырашана фінальная карціна оперы, дзе мастак вынес прысуд неймавернай жорсткасці фашызму. У ледзяной прасторы ночы, праз заснежаныя руіны ўзарванай шахты глядач бачыў высокія копры, на фоне якіх босыя, у парваным адзенні, знясіленыя ад катаванняў, але няскораныя маладагвардзейцы спяваюць сваю апошнюю песню. Над маналітнай групай змагароў узвіваўся чырвоны сцяг, і на яго фоне прамень пражэктара асвятляў помнік героям, сімвалізуючы перамогу жыцця над смерцю.

Майстэрства М. Блішча як жывапісца і дэкаратара асабліва поўна раскрылася ў яго рабоце над афармленнем оперы Р. Пуксты «Марынка» (1955), у якой расказваецца аб подзвігах піянераў у барацьбе супраць нямецка-фашысцкіх захопнікаў.

У пралогу на высокім узгорку ён паказвае велізарны дуб. Шырокая панарама калгасных палёў, сенажацей, празрыстай ракі на фоне бледна-ліловага небасхілу, якая адкрывалася адсюль, уводзіла гледача ў атмасферу мірнага жыцця, перадавала хараство роднай прыроды.

У другой і трэцяй карцінах мастак паказвае прыкметы жудасных гадоў нямецкай акупацыі: напаўразбураная школа, зламанае дрэва, нахілены слуп з абарванымі правадамі, а над усім гэтым быццам застылыя чорныя слупы дыму далёкіх пажараў.

Цікава рашае дэкаратар карціну партызанскага лесу. Велічныя дрэвы змяняюцца чорнымі ценямі нямецкіх салдат. Калі знікаюць цені, зноў перад гледачом паўставалі лясныя волаты. У сцэне сна Марынкі мастак паказвае незвычайныя кветкі, грыбы,

102. М. Блішч. Эскіз дэкарацыі да оперы Р. Пуксты «Марынка» ў т-ры оперы і балета ў Мінску. 1955

мноства звяроў. У эпілогу глядач зноў бачыў высокі ўзгорак з велічным дубам, асветленым апошнімі сонечнымі прамянямі, пад якім піянеры слухалі расказ пра гады вайны, пра мужнасць і гераізм савецкіх людзей у барацьбе супраць фашызму.

зела (1957) у Тэатры юнага гледача.

У спектаклі «Алазанская даліна» Я. Нікалаеў паказвае беларускую вёску адразу пасля вызвалення. ...Напаўразбураная сялянская хата. Паўзмрок закуранага ад выбуху пакоя кантрастуе з жыццярадасным сонечным пейзажам.

103. М. Блішч. Эскіз дэкарацыі да балета А. Крэйна «Лаўрэнсія» ў т-ры оперы і балета ў Мінску. 1955

У рабоце над п'есамі беларускіх драматургаў мастакі-дэкаратары яскрава перадавалі не толькі месца падзей, але і характар часу, у якім жывуць і дзейнічаюць героі твораў. Сучаснае і мінулае беларускага народа, яго мары, спадзяванні і імкненні знайшлі выяўленне ў дэкарацыях Я. Нікалаева да спектакляў «Алазанская даліна» К. Губарэвіча і І. Дорскага (1949), «Раскіданае гняздо» Я. Купалы (1951) у тэатры імя Я. Коласа; І. Ушакова — «Пяюць жаваранкі» К. Крапівы (1950), П. Масленікава — «Пінская шляхта» В. Дуніна-Марцінкевіча (1954) у тэатры імя Я. Купалы; І. Пешкура да спектакля «Папараць-кветка» І. Ко-

Падзеі наступнай карціны разгортваюцца на ўзлессі бярозавага гаю, за якім праходзіць электралінія. Чырванню гараць сцягі над новымі будынкамі калгаснікаў. У блакіце высокага неба, золаце спелай збажыны, святочным убранні вёскі, свежай зеляніне бярозак гучыць гімн стваральнай працы на вызваленай зямлі. Дэкарацыі былі сугучны святочнаму настрою калгаснікаў, падзеям, якія разгортваліся на сцэне.

Глыбокай праўдай жыцця адзна-

чаюцца дэкарацыі Я. Нікалаева да спектакля «Раскіданае гняздо» Я. Купалы, у якіх з вялікай эмацыянальнасцю раскрываецца цяжкае мінулае беларускага народа, яго барацьба за лепшую долю.

Бедная сялянская хата. Столь і сцены пачарнелі ад часу. У пакоі паўзмрок. На ложку ляжыць хворая Марыля, Данілка майструе скрыпачку, на лаўцы ў лахманах з торбамі за плячыма сядзіць стары жабрак. На ўсім ляжыць пячаць гора і беднасці. Калі ў пачатку дэкарацыя адпавядала спакойнаму цячэнню дзеяння, то ў канцы — кантраставала з напружанасцю, дынамікай падзей, калі рушацца сцены хаты, а сям'ю выганяюць на вуліцу.

пачатку ліпеня, як указана ў аўтарскай рэмарцы. На месцы хаты Зяблікаў сіратліва стаіць размытая дажджамі печ, побач — голае дрэва з абразом, пакрыты белым абрусам стол і ложак. Штосьці варыцца на вогнішчы. Нізка плывуць цяжкія хмары, падкрэсліваючы сум і няўцешнасць у агульным настроі карціны.

Падзеі наступнага акта адбываюцца на тым жа месцы. Але як мяняецца ўсё навокал, калі ўспыхвае пажар у панскім маёнтку. Неба засцілаюць барвовыя клубы дыму. Рэз-

104. Я. Нікалаеў. Эскіз дэкарацыі да спектакля Я. Купалы «Раскіданае гняздо» ў т-ры імя Я. Коласа ў Віцебску. 1951

Падзеі другога акта адбываюцца на тым месцы, дзе калісьці стаяла хата. Каб узмацніць напружанасць падзей, мастак стварае карціну пахмурнага, халоднага восеньскага дня, а не

кім сілуэтам вырысоўваецца адзінокае дрэва, водбліскі пажару асвятляюць печ, быццам набліжаючыся да гэтых развалін. Пульсуючым чырванаватым колерам асвятляюцца ўсхва-

105. С. Нікалаеў. Эскіз дэкарацыі да оперы А. Багатырова «Надзея Дурава» ў т-ры оперы і балета ў Мінску. 1956

ляваныя твары сялян. І словы Сымона: «На вялікі сход! За Бацькаўшчыну!!!» гучаць як заклік да барацьбы за сацыяльную і нацыянальную незалежнасць народа. У фінале мастак выкарыстаў усю інтэнсіўнасць колеру і святла, надаючы падзеям напружанасць і драматызм.

У дэкарацыях да спектакля «Пяюць жаваранкі» І. Ушакоў яскрава раскрыў жыццё пасляваеннай калгаснай вёскі, калі замест спаленых зруйнаваных будынкаў паўсталі новыя дамы з электрычнасцю, радыё, добрым абсталяваннем. Так выглядаюць хата Аўдоцці Захараўны, пакой праўлення калгаса «Новая ніва», кабінет сакратара абкома партыі.

Асаблівай выразнасці і маляўнічасці дасягае мастак у карціне вяселля. «Ва ўсю шыр ляглі ўдалечыні нівы, сады і лясы. Гэтыя прасторы ўдала гарманіравалі з агульнай святочнай, радаснай сцэнай, якая адбывалася ў калгасным садзе: багатыя вясельныя сталы, вакол ажыўленне, віншаванні, радасныя воклічы, песні, танцы. Пад жыццярадасную песню, у якой славяцца працоўныя подзвігі народа, заслона закрывалася» [11].

І. Ушакоў шырока выкарыстоўвае беларускае ткацтва, вышыўку, нацыянальны арнамент, прадметы побыту, маляўнічыя народныя касцюмы. Адмовіўшыся ад аўтарскай рэмаркі, якая ўказвала, што вяселле адбываецца ў хаце, мастак больш шырока і разнастайна пабудаваў мізансцэны, у якіх была занята вялікая колькасць народу.

---

[11] Няфёд У. І. Сучасны беларускі тэатр. Мн., 1961. С. 125.

106. П. Масленікаў. Эскіз дэкарацыі да оперы А. Туранкова «Яснае світанне» ў т-ры оперы і балета ў Мінску. 1958

Афармляючы вострую сатырычную камедыю А. Макаёнка «Выбачайце, калі ласка!», І. Ушакоў стварыў цэласны зрокавы вобраз спектакля, выявіўшы тонкую назіральнасць, уменне пранікнуць у сутнасць драматургіі, патрабаванні рэжысёра. Барацьбу з недахопамі дэкаратар бачыў не ў яўным акарыкатурванні рэчаіснасці, а ў глыбокім пранікненні ў характары герояў. Ён бачыў у іх жывых людзей з іх псіхалогіяй, звычаямі, нягодамі і радасцямі.

Каб з максімальнай паўнатой паказаць мяшчанскія густы жонкі Каліберава і асабіста яго абмежаваныя духоўныя запатрабаванні і інтарэсы, мастак у афармленні кватэры старшыні райвыканкома «ўдала спалучае сапраўдныя рэчы з бутафорскімі, як гэта часта бывае на сцэне.

Наадварот, сапраўднае піяніна, на якім ніхто не іграе і пад векам якога захоўваецца цэлая батарэя запалкавых пачак, набывае, дарэчы кажучы, неабходную сцэнічную знешнасць. Яно не выглядае натуралістычным сярод фікуса, настоек на падаконніку, чучала і вялікага авальнага партрэта кошкі, што вісіць над прыёмнікам і тэлефонам, які стаіць на стале, пакрытым бязгустоўным, кідкім абрусам, вязаных стракатых падушак на канапе і сціплага маленькага запыленага стосіка кніг на этажэрцы» [12].

Калі ўважліва прыгледзецца да ўсяго абсталявання кватэры, можна заўважыць, што жывуць Каліберавы

---

[12] Декада белорусского искусства и литературы в Москве 11—21 февраля 1955 г.: Сб. ст. Мн., 1955. С. 271.

тут часова. Іх не задавальняюць раённыя маштабы. Таму няма ніякага сэнсу раскручваць рулоны дываноў, развязваць велізарныя цюкі, разбіраць скрынкі з дабром, што былі прывезены са сталіцы. І ў гэтым скрупулёзным пераліку дэталей абсталявання мы паступова распазнаём характар герояў.

У другім акце мастак перадае зусім іншы ўклад жыцця. Перад гледачом адкрываецца двор руплівага гаспадара, які неаддзельны ад дома, двара, ад гэтых жывапісных краявідаў з шырокімі калгаснымі палямі і сенажацямі, дзе Гарошка самааддана працуе за лепшую будучыню сяла. Дэкарацыя напісана шырока, эмацыянальна, з пачуццём гарачай любві да сваёй бацькаўшчыны. У афармленні прываблівае арганічнае ўзаемадзеянне будаванага першага плана з пісанымі дэкарацыямі фону, што дазваляе раскрыць па-сапраўднаму жывую атмасферу падзей спектакля. І ў гэтым акружэнні ва ўсёй паўнаце раскрываецца вобраз сельскага працаўніка Гарошкі.

Асаблівую ўвагу мастак удзяліў праўдзівым, адпаведным характарам герояў касцюмам і грымам. Яркім прыкладам можа служыць знешняе аблічча Гарошкі. «Кожная складка яго пінжака, яго фуражка, форма яго ботаў, малейшая інтанацыя голаса, ледзь прыкметныя змены выразу твару — усё, абсалютна ўсё ў яго знешнім абліччы і ў яго ігры жыццёва праўдзіва, рупліва адабрана, выразна ў сваёй тыповасці» [13]. Быццам гэты вобраз узяты з жыцця і перанесены на сцэнічную пляцоўку.

Дэкарацыі, касцюмы, грымы, створаныя І. Ушаковым, значна ўзмацнялі сатырычны, гратэскавы характар спектакля.

У дэкарацыях да «Пінскай шляхты» В. Дуніна-Марцінкевіча П. Масленікаў выступае сапраўдным знаўцам мінулага жыцця і побыту народа. Ён шырока выкарыстоўвае народны арнамент, ткацтва і вышыўку ў партале да спектакля, праз які адкрывалася вясковая вуліца з простымі сялянскімі хатамі, калодзежам-жоравам, парканамі і дрэвамі. Нацыянальны касцюм і народная архітэктура, сцэнічны пейзаж і прадметы побыту набылі тут сапраўды арганічнае адзінства і вобразнасць.

Падобны прыём выкарыстоўвае І. Пешкур у афармленні спектакля «Папараць-кветка» І. Козела. У дэкарацыях арганічна спалучаюцца каларыстычная і пластычная завершанасць, маляўнічасць і разнастайнасць нацыянальных касцюмаў.

Поспехі ў развіцці дэкарацыйнага мастацтва музычнага тэатра рэспублікі канца 40-х і 50-х гадоў у вялікай ступені звязаны з імёнамі С. Нікалаева і П. Масленікава, якія зацвердзілі на сцэне Тэатра оперы і балета жывапісную дэкарацыю («Кастусь Каліноўскі» Дз. Лукаса, «Князь-возера» В. Залатарова, «Надзея Дурава» А. Багатырова ў афармленні С. Нікалаева; «Салавей» М. Крошнера, «Міхась Падгорны» Я. Цікоцкага, «Яснае світанне» А. Туранкова — П. Масленікава).

Калі ў дэкарацыях да «Кастуся Каліноўскага» больш напружанасці, драматызму, каларыстычнай насычанасці, якія дазваляюць мацней адчуць падзеі ў Пецярбургу, у невялікім пакоі Каліноўскага, у панскай сядзібе ў час сялянскага паўстання 1863 г., у мураванай камеры з нізкімі скляпеннямі віленскай турмы, на плошчы ў час пакарання Кастуся Каліноўскага, то ў балеце «Князь-возера» кранае лірызм і паэтычнасць беларускай прыроды.

Падзеі першай карціны адбываюцца на маляўнічым беразе возера з сочна-зялёным дыванам травы, стройнымі бярозкамі, задумлівымі вербамі. У блакітнай смузе знікае далячынь. На празрыстай роўнядзі вады, быццам у люстэрку, адбіваецца бя-

---

[13] Сов. Бел. 1955. 22 февр.

розавы гай. Пры набліжэнні вечара губляецца пэўнасць колераў. Асаблівую маляўнічасць на гэтым фоне набывае дзявочы карагод, які арганічна ўваходзіць у музычныя і зрокавыя вобразы.

Казачная таямнічасць, разнастайнасць дзівосных пераўтварэнняў у сцэне лясных духаў змянялася кантраснасцю і багаццем колераў шатра князя. Калі ў фінале спектакля дабро перамагае зло, шацёр князя гіне ў хвалях возера. Усё навокал успыхвае сонечным святлом, якое ўспрымаецца як гімн перамозе.

Абапіраючыся на лепшыя традыцыі нацыянальнай культуры, П. Масленікаў у дэкарацыях да балета М. Крошнера «Салавей» праз стан прыроды імкнецца перадаць цяжкую працу прыгонных, беднасць і галечу сялян. ...Вузкая палоска недажатага жыта. Над ёй павольна ўздымаецца чорная хмара. Каля яра туліцца сялянская хатка. На небасхіле ў густой зеляніне парку вырысоўваецца панскі маёнтак. Непадалёк дарогі нахілены крыж, некалькі снапоў, на ўзмежку адзінокая калыска і пакрыўленая агароджа.

Углядаючыся ў густую, нібы нафта, хмару, што павольна рухаецца над зямлёй, у рэдкія прасветы вячэрняга неба, пачынаеш адчуваць вялікую моц надыходзячай навальніцы, якая асацыіруецца з набліжэннем паўстання, што рыхтуюць прыгонныя сяляне. Мастак любуецца не харастывом пейзажу, а яго веліччу і сілай. Вялікую дзейсную сілу набывае афармленне ў фінале спектакля. Успышкі пажару і танец гневу паўстаўшых сялян надалі балету гераічнае гучанне.

Добрае веданне народнай архітэктуры, сялянскага побыту, нацыянальнага касцюма дазволілі П. Масленікаву стварыць глыбока праўдзівыя дэкарацыі да опер «Міхась Падгорны» Я. Цікоцкага і «Яснае світанне» А. Туранкова. Яны вызначаюцца кампазіцыйнай выразнасцю, жывапісным майстэрствам і каларыстычнай сугучнасцю зрокавых і музычных вобразаў, з'яўляюцца арганічным звяном у жыцці і дзейнасці герояў спектакля. Дэкаратар не ілюструе падзеі, а надае іх афармленню глыбокую сэнсавую нагрузку.

Цікавым прыкладам можа служыць апошняя карціна оперы «Яснае світанне», падзеі якой пачынаюцца ўначы. Старажытны напаўразбураны замак пераўтвораны ў турму. Паступова пачынае світаць. Першыя прамяні сонца асвятляюць турэмны двор. Нечакана адчыняюцца вароты турмы, і ў двор урываюцца чырвонаармейцы на чале з Міколам. Яны вызваляюць палітзняволеных. Праз вароты і разбураную сцяну адкрываецца шырокая панарама беларускіх прастораў. Прамяні сонца поўняць радасцю ўрачыстую хвіліну ўз'яднання працоўных Заходняй і Усходняй Беларусі, а шырока расчыненыя вароты сімвалізавалі шлях да новага жыцця. Опера заканчвалася гімнам народу-вызваліцелю, гімнам доўгачаканаму шчасцю.

Дзейснасць дэкарацый П. Масленікава, іх арганічнае ўзаемадзеянне з музыкай у многім узмацнялі ідэйную сутнасць твора.

У канцы 40-х — пачатку 50-х гадоў тэатры рэспублікі звяртаюцца да вытворчай тэматыкі. Гэта не магло не адбіцца, не паўплываць і на мастацтва дэкаратараў, якія імкнуліся па-новаму адлюстраваць рэчаіснасць. Ствараліся зрокавыя вобразы будаўнічых пляцовак і гмахаў заводскіх карпусоў, вытворчых цэхаў і складанага абсталявання. І хоць у вырашэнні гэтай тэмы ў дэкарацыйным мастацтве не было асаблівых дасягненняў, арыгінальных рашэнняў, выяўленчы рад большасці спектакляў быў глыбока праўдзівым. Яркім прыкладам гэтаму могуць служыць дэкарацыі Я. Нікалаева да спектакляў «Песні нашых сэрцаў» (1949) і «Калі зацвітаюць сады» В. Палескага (1950), «Блізкае» Ю. Чапурына

(1950) у тэатры імя Я. Коласа; І. Ушакова да спектакляў «Макар Дубрава» А. Карнейчука (1952) і «Зацікаўленая асоба» К. Крапівы (1953) у тэатры імя Я. Купалы.

У спектаклі «Песні нашых сэрцаў» перадавалася атмасфера шырокага будаўніцтва па аднаўленню зруйнаванага вайной горада. Каб пазбегнуць фрагментарнасці ў паказе падзей, арганічна звязаць, аб'яднаць у адно цэлае шматлікія карціны, эпізоды, Я. Нікалаеў знаходзіць цікавае пластычнае рашэнне партала, які ўяўляе сабой напаўразбураныя, у рыштаваннях калоны з надпісам «Адновім наш любімы горад», і праз гэта абрамленне глядач сцэна за сцэнай сачыў за зменамі, што адбываліся на будаўнічых пляцоўках горада.

У цэлым радзе сцэн мастак не праявіў асаблівай вынаходлівасці, перш за ўсё ў афармленні жылых пакояў і рабочых кабінетаў, а застаўся верным традыцыям папярэдніх дзесяцігоддзяў, калі асноўная ўвага ўдзялялася бытавым дэталям, мэблі, інтэр'еру.

Большую цікавасць уяўляюць дэкарацыі да спектакля «Блізкае» Ю. Чапурына, дзе Я. Нікалаеў імкнецца знайсці іменна той зрокавы вобраз, які б з найбольшай паўнатой раскрываў характар падзей. Праз увесь спектакль праходзіць велічны вобраз Волгі з шырокай панарамай неабсяжных прастораў, з блакітам нябёс. На гэтым фоне вырысоўваліся гмахі магутнага трактарнага завода. Ідучы ўслед за драматургам, мастак радуецца новабудоўлям вялікіх індустрыяльных цэнтраў, якія мяняюць аблічча пейзажу. У пачатку 50-х гадоў яшчэ не думалі аб экалогіі, не ўяўлялі, якую шкоду прынясе індустрыялізацыя краіны навакольнаму асяроддзю. Адсюль зразумела імкненне мастака ўславіць размах будаўніцтва. На фоне блакітнага неба, роўнядзі вады велічна паўставаў гмах індустрыі, да якога далучаюцца новыя будынкі. Аб гэтым сведчаць рыштаванні і пад'ёмны кран, што ўзвышаецца над будоўляй. Прасторны двор завода, абсаджаны дрэвамі, светлыя цэхі са складаным абсталяваннем — усё падкрэслівае зладжаны працоўны рытм буйнога завода.

Удалы зрокавы вобраз стварыў І. Ушакоў у спектаклі «Макар Дубрава» А. Карнейчука, прысвечаным жыццю і працы шахцёрскага пасёлка ў Данбасе.

Пры адкрыцці заслоны перад гледачом адкрывалася залітая сонцам веранда. Лёгкая вытанчаная мэбля, прасторныя вокны, лозы вінаграду, што абвівалі веранду, стваралі атмасферу святочнасці. Удалечыні, на гарызонце вырысоўваліся панарама пасёлка, які тануў у зеляніне садоў, і тэрыконы шахт.

Зусім іншая каларыстычная афарбоўка дэкарацыі ў трэцім акце, падзеі якога адбываюцца ўвосень усё на той жа верандзе. Барвовы колер пейзажу, насычанасць перадвячэрняга неба стваралі напружаную атмасферу, што адпавядала характару падзей.

У дэкарацыях І. Ушакова да спектакля «Зацікаўленая асоба» К. Крапівы варта адзначыць выразнасць і прастату планіроўкі, лаканічнасць колеравага рашэння, арганічную, жыццёвую ўзаемасувязь зрокавых вобразаў з падзеямі спектакля. Інтэр'еры жылых пакояў, кабінетаў кіраўнікоў завода, сам цэх стваралі патрэбную атмасферу, у якой дзейнічаюць героі твора.

Асаблівай выразнасці дасягае мастак у рашэнні дэкарацыі да карціны «На таварнай станцыі». Тут вялікае свята. Мінскія аўтазаводцы адпраўляюць на Волга-Дон вялікую партыю самазвалаў. Шырокія вароты пагрузачнай пляцоўкі аздоблены гірляндамі яловых галін. Платформы з новымі машынамі, страла пад'ёмнага крана на фоне блакітнага вясенняга неба і свежасць зеляніны дрэў падкрэслівалі ўрачыстасць моманту.

Увасабленне на сцэне тэатраў рэс-

публікі ў 50-я гады выдатных твораў рускай і зарубежнай класікі спрыялі росту і выканаўчага, і сцэнаграфічнага майстэрства. Аб гэтым сведчыць творчасць І. Ушакова, Я. Нікалаева, А. Грыгар'янца, Д. Сычова, В. Рындзіна і інш.

У дэкарацыях да спектакляў тэатра імя Я. Купалы І. Ушакоў імкнецца знайсці цікавае планіровачнае і каларыстычнае рашэнне зрокавых вобразаў. Сацыяльны змест драмы А. Астроўскага «Таленты і паклоннікі» (1950) мастак паказвае праз сціплае афармленне пакоя правінцыяльнай актрысы з недарагой мэбляй, дзе ўсё гаворыць аб нястачы і няўпэўненасці. Гэту ж думку мастак працягвае і ў наступнай карціне, падзеі якой адбываюцца перад уваходам у тэатр. Адзіны ліхтар цьмяна асвятляе нагрувашчванні старой, непатрэбнай мэблі, напаўразбураныя калоны, дэталі былых дэкарацый. Мастак стварыў карціну тыповых тэатральных задворкаў у глухой правінцыі.

Значнае месца ў творчасці І. Ушакова займаюць пейзажныя дэкарацыі. Зрокавы вобраз «Вішнёвага сада» А. Чэхава (1951) цалкам будаваўся на пейзажных карцінах, якія з'яўліся выразным асяроддзем жыцця герояў.

Прастатой і стрыманасцю колеравага рашэння вызначаюцца дэкарацыі Д. Сычова да спектакля «На дне» М. Горкага. Цяжкія мураваныя скляпенні сырога сутарэння, куды ледзь пранікае дзённае святло, жахлівае жабрацтва начлежнага дома праўдзіва і пераканаўча перадавалі цяжкую, удушлівую атмасферу забытага, ізаляванага ад свету сацыяльнага дна.

Разнастайнасць прыёмаў і рашэнняў характэрна для дэкарацый да «Даходнага месца» А. Астроўскага (1953), створаных Д. Сычовым. Будуючы прасторную залу з падкрэсле-

107. А. Грыгар'янц. Эскіз дэкарацыі да трагедыі У. Шэкспіра «Кароль Лір» у Рускім т-ры БССР. 1953

на дарагой мэбляй, пышным абсталяваннем, мноствам дзвярэй, мастак наўмысна падкрэсліваў багацце і раскошу апартаментаў купца Вішнеўскага. Зала была выцягнута ўздоўж рампы, што дазваляла рэжысёру паказваць асобныя сцэны спектакля буйным планам.

Рэзкім кантрастам багаццю і пышнасці пакояў Вішнеўскага выглядала кватэра ўдавы калежскага асэсара Кукушкінай. Старая, выпадкова купленая мэбля з пашарпанай абіўкай, грувасткія сталы, пакрытыя выцвілымі абрусамі, на ядавіта-жоўтых сценах танныя карцінкі. Усё навокал яскрава адлюстроўвала ўмовы жыцця збяднелай сям'і.

Арганічнымі выглядалі таксама дэкарацыі шынка, пакоя Паліны, пакояў Вішнеўскага. І ў кожным інтэр'еры Д. Сычоў яскрава раскрываў умовы жыцця, сацыяльнае становішча герояў спектакля.

Над афармленнем твораў рускай і зарубежнай класікі ў тэатры імя Я. Коласа працавалі Я. Нікалаеў, А. Марыкс, В. Рындзін.

У спектаклі «Тры сястры» Я. Нікалаеў значную ўвагу ўдзяліў восеньскаму пейзажу, першы план якога займаў бярозавы гай. Шматлікія ствалы бяроз быццам замыкалі сясцёр у маленькім, абмежаваным свеце сядзібы, з якога ім ніяк не ўдаецца вырвацца. Толькі там, удалечыні, адкрываліся прасторы палёў, стужка ракі, барвовасць пералескаў. Услаўляючы хараство рускай прыроды, мастак перадаваў мары чэхаўскіх герояў аб лепшай долі.

Спектакль «Ворагі» М. Горкага ў тэатры імя Я. Коласа ішоў у афармленні В. Рындзіна. З характэрнымі для яго творчасці выразнасцю і лаканізмам мастак яскрава раскрыў ідэю спектакля, падкрэсліўшы непрымірымасць двух супрацьлеглых класаў — рабочых і капіталістаў. Дэкаратар быццам напамінаў жыхарам дома Бардзіных, які нагадваў турму, абнесеную высокай агароджай, што ні мураваныя сцены дома, ні агароджа не ўтрымаюць грознай сілы, што гартуецца ў цэхах завода. На сцэне былі паказаны частка мураванага дома, моцная драўляная агароджа, над якой узвышаліся велічэзныя дрэвы. У глыбіні вырысоўваліся гмахі заводскіх будынкаў. Выкарыстоўваючы насычаныя колеры, мастак імкнуўся падкрэсліць напружанасць падзей спектакля.

Высокімі мастацкімі якасцямі вызначалася сцэнаграфія А. Грыгар'янца да спектакляў «Кароль Лір» (1953) У. Шэкспіра, «Варвары» (1952), «Васа Жалязнова» (1958) М. Горкага на сцэне Дзяржаўнага рускага драматычнага тэатра БССР імя М. Горкага. Добра валодаючы мовай жывапісу і колеру, дакладна выкарыстоўваючы сцэнічную прастору, усведамляючы значэнне пластычнай выразнасці і гарманічнага ўзаемадзеяння колеравых суадносін дэкарацый і касцюмаў, мастак заўсёды дабіваўся найвышэйшага выяўлення сцэнаграфічных магчымасцей у раскрыцці ідэйнай задумы спектакля. Асаблівы поспех напаткаў мастака ў «Каралі Ліры» У. Шэкспіра.

У распрацоўцы тэмы рэвалюцыйнага мінулага нашай краіны найбольшыя дасягненні мастакоў-дэкаратараў звязаны з імёнамі П. Масленікава («Залп Аўроры» М. Бальшынцова і М. Чыяўрэлі ў тэатры імя Я. Купалы) і А. Грыгар'янца («Трэцяя патэтычная» М. Пагодзіна ў тэатры імя Я. Купалы і «Аптымістычная трагедыя» У. Вішнеўскага ў Рускім тэатры імя М. Горкага).

Усё лепшае, што было створана ў гэты перыяд на сцэне Тэатра оперы і балета С. Нікалаевым, П. Масленікавым, М. Блішчам, У. Кульваноўскім, заснавана на выкарыстанні жывапісна-аб'ёмнай дэкарацыі, якая набывала разнастайныя формы ў залежнасці ад творчай індывідуальнасці мастака.

С. Нікалаеў доўгі час працаваў разам з выдатным жывапісцам К. Ка-

ровіным і сваіх вучняў выхоўваў на творчасці гэтага генія рускага мастацтва. Ён шмат у чым развіў і ўзбагаціў лепшыя традыцыі жывапіснай дэкарацыі музычнага тэатра. На беларускую сцэну С. Нікалаеў прынёс сваю шматгранную культуру, багаты творчы вопыт, высокае майстэрства жывапісца, стаў заснавальнікам нацыянальнай школы дэкарацыйнага мастацтва музычнага тэатра, выхаваў плеяду мастакоў, сярод якіх М. Блішч, У. Кульваноўскі, І. Пешкур, М. Чэпік, І. Санін і інш. Яго жывапіс вызначаецца выключнай пластычнасцю выяўленчай мовы, багаццем колеравых суадносін, іх суладнасцю. Дэкарацыі С. Нікалаева да спектакляў па творах рускай класікі нясуць у сабе мастацкую завершанасць, глыбіню і мудрасць у прачытанні музычнага твора.

Калі ў «Лебядзіным возеры» П. Чайкоўскага, «Дуброўскім» Э. Напраўніка, «Іване Сусаніне» М. Глінкі асноўная эмацыянальная нагрузка прыходзілася на сцэнічныя пейзажы, жывыя і па-мастацку выразныя, то ў «Князі Ігары» А. Барадзіна, «Барысе Гадунове» М. Мусаргскага ўражвалі карціны старажытнай рускай архітэктуры, гістарычна дакладныя і пластычна выразныя, праўдзівасць і разнастайнасць шматлікіх касцюмаў, што значна ўзбагачала жывапіснае асяроддзе, атмасферу тых далёкіх часоў.

Значнай падзеяй у мастацкім жыцці рэспублікі з'явілася афармленне С. Нікалаевым оперы «Садко» М. Рымскага-Корсакава. Казачны характар твора, яркасць музычных вобразаў адкрылі шырокія магчымасці перад мастаком у стварэнні эпічнага, эмацыянальна-прыўзнятага твора. Не парушаючы цэласнасці вобраза ўсяго спектакля, дэкаратар у кожнай карціне шукаў адметны рытм і інтанацыю, якія б адпавядалі маляўнічасці музычнай палітры кампазітара.

Будучы перакананым рэалістам, П. Масленікаў паслядоўна імкнецца да больш глыбокага і праўдзівага разумення сутнасці твора, каб поўна і ўсебакова адлюстраваць рэчаіснасць. Дэкарацыі да спектакляў «Бахчысарайскі фантан» Б. Асаф'ева (1949), «Запарожац за Дунаем» С. Гулак-Арцямоўскага (1951), «Іяланта» П. Чайкоўскага (1952), «Страшны двор» С. Манюшкі (1952), «Карсар» А. Адана (1957), «Баядэрка» Л. Мінкуса (1959) вабяць кампазіцыйнай выразнасцю, жывапіснай чысцінёй, высокім прафесіяналізмам.

Прыхільнасць да рамантычнага напрамку, узнёсласць і паэтычнасць, майстэрства жывапісца і каларыста прадэманстраваў М. Блішч у спектаклях «Іспанскае капрычыо» М. Рымскага-Корсакава (1949), «Жызэль» А. Адана (1953), «Лаўрэнсія» А. Крэйна (1955). Гарманічнае адзінства музычных і зрокавых вобразаў, пластычнасць кампазіцыі надаюць творам М. Блішча высокую мастацкую вартасць.

Беларускае тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва 50-х гадоў характарызуецца цікавасцю да нацыянальнай драматургіі, увагай да жыцця народа, праяўленнем індывідуальных почыркаў мастакоў, імкненнем да пашырэння дасягненняў сумежных мастацтваў, аб чым сведчаць работы Я. Нікалаева і І. Ушакова, А. Марыкса і А. Грыгар'янца, С. Нікалаева і П. Масленікава, М. Блішча і У. Кульваноўскага, І. Пешкура і І. Саніна.

ГРАФІКА

Развіццё станковай графікі ў пасляваенны перыяд было складаным, няроўным і шмат у чым супярэчлівым. Гэтыя супярэчнасці вынікалі галоўным чынам з тых абставін, што склаліся ў той час у савецкім мастацтве. Антытворчая атмасфера, непадзельнае панаванне «тэорыі бесканфліктнасці» скоўвалі творчую

фантазію мастакоў, абмяжоўвалі тэматычную і актуальную накіраванасць работ, тармазілі пошукі і развіццё новых сродкаў выяўленчасці.

Беларуская графіка першых пасляваенных гадоў шырока прадстаўлена алоўкавымі і вугальнымі малюнкамі, накідамі, акварэльнымі эскізамі, эцюдамі і г. д. Такая жанравая накіраванасць тлумачыцца тым, што большасць работ была створана непасрэдна ў час вайны і адразу пасля яе — пад свежымі ўражаннямі суровых падзей, удзельнікамі якіх былі мастакі. Гэта, з аднаго боку, абумовіла ваенна-патрыятычную накіраванасць тэматыкі графічных твораў, з другога — звяртанне да графічных жанраў і тэхнік, распаўсюджаных у час вайны.

Характэрная рыса стану графічнага мастацтва першых пасляваенных гадоў — актыўны ўдзел у ёй скульптараў, жывапісцаў і нават мастакоў тэатра. Такая сітуацыя нагадвала 20-я гады, калі графіка яшчэ не выкрышталізавалася як асобны від мастацтва. Паказальная першая пасляваенная выстаўка графікі, якая адбылася ў 1946 г. у Мінску. На ёй экспанаваліся творы М. Тарасікава («Завіруха»), Я. Зайцава («Народ-волат змяце з савецкай зямлі фашысцкую пагань», «Першыя кацюшы»), П. Гаўрыленкі («Бязлітасна знішчым фашысцкіх захопнікаў»), Я. Красоўскага («Беларусь была і будзе Савецкай»), І. Ахрэмчыка («Партызанка») і інш. Большасць згаданых твораў была выканана яшчэ ў гады Айчыннай вайны.

Паступова, аднак, фарміраваўся творчы калектыў беларускіх графікаў. Яго аснову неўзабаве склалі: А. Тычына, С. Раманаў, У. Сакалоў, В. Ціхановіч, Л. Ран, І. Гембіцкі, М. Дурчын, Д. Красільнікаў, М. Гуціеў, А. Волкаў, М. Гурло, Н. Галоўчанка. Многія з іх (Раманаў, Галоўчанка, Гуціеў, Красільнікаў і інш.) у той час яшчэ толькі пачыналі сваю творчасць у Беларусі. Такім чынам, калектыў беларускіх графікаў складваўся ледзьве не нанава.

Як і жывапісцы, тагачасныя графікі стылістычна былі звязаны з традыцыямі рускай мастацкай школы. У Гембіцкага, Галоўчанка, Раманава, Гуціева, якія атрымалі адукацыю ў рускіх навучальна-мастацкіх школах, гэта сувязь была непасрэднай. Пераважная большасць астатніх графікаў (Волкаў, Ціхановіч, Ран, Сакалоў і інш.) наследавалі традыцыі рускага мастацтва праз Віцебскі мастацкі тэхнікум, дзе ў 1923 г. выкладалі выпускнікі Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў: М. Керзін, В. Волкаў, Ф. Фогт і інш. Не выпадкова таму творчасць беларускіх графікаў у гэты час развівалася пад прыкметным уплывам рускага савецкага мастацтва 30—40-х гадоў і пасляваеннага часу. Наогул трэба адзначыць жорсткую арыентацыю беларускага мастацтва выключна на рускае, і любыя спробы пашырыць дыяпазон «зыходных традыцый», звярнуцца да сусветнай класікі вульгарызатарскай крытыкай кваліфікаваліся як «дыверсія ў мастацтве».

Дзве тэндэнцыі выявіліся ў развіцці пасляваеннай графікі асабліва выразна. Першая адлюстроўвала імкненне часткі мастакоў сабраць, назапасіць вялікі натурны матэрыял. Адсюль шырокае развіццё так званага «рэпартажнага жанру», жывая і непасрэдная рэакцыя мастака на ўбачанае. Дакументальнасць — адметная рыса іх твораў, якія набывалі характар графічнага летапісу часу.

Другая тэндэнцыя, якая выявілася крыху пазней, у пачатку 50-х гадоў, сведчыла аб імкненні мастакоў абагульніць убачанае, перажытае. Гэта прывяло многіх з іх да стварэння графічных серый, цыклаў, якія ў даваенным мастацтве былі даволі рэдкай з'явай. Узнікшая ў пачатку 50-х гадоў «серыйнасць» беларускай графікі азначала жаданне мастакоў сказаць гледачу больш, чым на гэта здатныя звычайная натурная зама-

леўка, накід, эскіз. Аднак і «абагульненыя» пасляваенныя графічныя цыклы таксама па-свойму дакументальныя; іх правобразамі часцей за ўсё былі канкрэтныя асобы, факты пасляваеннай рэчаіснасці.

Мастацкі ўзровень тагачасных графічных твораў нельга прызнаць высокім. У іх нярэдка была дакладнасць выявы і нават шчырасць. Але гэта часцей за ўсё шчырасць дробных пачуццяў, маленькая праўда вялікага і складанага народнага жыцця. Адбываліся буйныя падзеі, рашаліся важнейшыя праблемы, існавалі незвычайныя цяжкасці, складанасці і супярэчнасці. А мастакі тым часам спакойна, з фатаграфічнай скрупулёзнасцю перадавалі павярхоўнасць падзей, не імкнучыся зазірнуць у глыбіню з'яў. Пагражаўшая мастацтву небяспека фатаграфізму, пасіўнай канстатацыі фактаў нярэдка была тэмай тагачаснай крытыкі. Так, мастацтвазнаўца П. Герасімовіч у артыкуле «Задачы беларускіх мастакоў» адзначаў: «У карцінах, групавых партрэтах, пейзажах, малюнках графікаў творчая думка адсутнічае, а фатаграфічнасць дамінуе над усім» [14]. Аналіз тагачасных твораў пацвярджае дадзенае меркаванне.

Нельга не адзначыць і нацыянальную бязлікасць большасці работ. Фатаграфічна намаляваныя краны, станкі і машыны, якія запаўнялі графічныя аркушы, мала спрыялі фарміраванню ўласнага, непаўторнага аблічча жанру. «Хочацца сказаць,— пісаў М. Керзін у сувязі з Усесаюзнай выстаўкай 1946 г.,— што нацыянальны твар беларускіх мастакоў па гэтых маленькіх работах вызначыць цяжка... Трэба зразумець, што мастацтва, нацыянальнае формай і сацыялістычнае зместам,— гэта ў нашым разуменні праца над нацыянальнай тэматыкай, над нацыянальным пейзажам, засваенне нацыянальнага тыпажу, нацыянальнага фальклору, адлюстраванне нацыянальнага мінулага нашай краіны» [15]. Гэтыя важныя праблемы пасляваеннымі мастакамі не толькі не вырашаліся, але нават і не ставіліся. Бо яшчэ памятнымі былі 30-я гады, калі звяртанне таго ці іншага творцы да нацыянальнай тэматыкі адназначна трактавалася як «нацдэмаўшчына» з усімі непазбеглымі адсюль вынікамі.

У перыяд непадзельнага панавання «тэорыі бесканфліктнасці» і палітызацыі мастацтва практычна немагчымымі былі і пошукі яркай, выразнай мастацкай мовы, формы. Больш таго, нярэдка адмаўлялася нават сама прырода графікі з яе чорна-белай асновай, рэзкімі кантрастамі чорнай плямы і штрыха ў адносінах да белай паверхні аркуша паперы.

Паказальная ў гэтым сэнсе ацэнка творчасці У. А. Фаворскага вядомым савецкім даследчыкам графікі А. А. Сідаравым: «Для У. А. Фаворскага, як і для яго многіх вучняў, тэхнічныя магчымасці выяўлення пераключаліся ў самадаўлеючую фарматворчасць... Адкрывалася дарога і да фармалізму і да ідэалізму. Савецкай графіцы была нанесена вялікая шкода» [16]. Калі такое пісалася пра слыннага У. Фаворскага, дык што казаць пра астатніх графікаў (тым больш «правінцыяльных»).

Як адзначалася вышэй, у тагачаснай графіцы панавала так званая танальная манера. Але лінарыты пасляваенных гадоў, выкананыя ў пераважнай большасці ў чатыры-пяць колераў, па сваёй стылістыцы блізкія да так званай рэпрадукцыйнай гравюры. Старанная лакіроўка рэчаіснасці і грыміроўка пад жывапіс — з'явы, характэрныя для пасляваеннай графікі. Толькі тры мастакі —

---

[14] Літ. і мастацтва. 1946. 27 ліп.

[15] Літ. і мастацтва. 1946. 22 чэрв.

[16] Сидоров А. А. Графика. М., 1949. С. 36.

Тычына, Гембіцкі і Ран — перыядычна звярталіся да эстампа.

Прычыны ідэйна-мастацкіх недахопаў тагачаснага мастацтва сёння зразумелыя. «Тэорыя бесканфліктнасці» вымагала саладжавых схем у мастацтве, прыёмаў упрыгожвання рэчаіснасці. Адмаўлялася сама сутнасць творчасці, права мастака на ўласнае ўзнаўленне жыцця ва ўсёй яго складанасці. Падтрымлівалася і папулярызавалася не праўдзівае, рэалістычнае мастацтва, а графіка-рэтуш, якая наводзіла глянец на рэчаіснасць, скругляла вострыя вуглы. «Пальма першынства» нязменна даставалася стваральнікам «гучных» (паводле тагачаснай тэрміналогіі, «грамадска значных») тэм, у якіх услаўляліся перадавікі вытворчасці, ветэраны працы, наменклатурныя работнікі. Кан'юнктурны характар такіх работ відавочны.

І ўсё ж цалкам адмаўляць творчыя здабыткі тагачаснай графікі, вядома, нельга, былі ў мастакоў і асобныя ўдачы. Поспех спадарожнічаў тым графічным цыклам, у якіх творцы звярталіся да адлюстравання роднага, блізкага, добра знаёмага з маленства. Часцей за ўсё гэта былі краявіды роднай Беларусі (альбо гарадскія пейзажы, у прыватнасці графічныя цыклы, прысвечаныя Мінску), у якіх адчуваліся душа мастака, яго неабыякавыя адносіны да аб'екта адлюстравання.

Сярод дасягненняў тагачаснай графікі — работы А. Тычыны, творчасць якога ў цэлым з'яўляецца даволі прыкметнай старонкай беларускага савецкага мастацтва. У пасляваеннай графіцы ён быў адзіным майстрам, графічныя аркушы якога ўзыходзілі да традыцый беларускага мастацтва першых паслярэвалюцыйных гадоў. У пасляваенны час А. Тычына шмат працаваў як ілюстратар, экслібрыст, майстар станковай графікі. Перабудова, якую ён разам з іншымі мастакамі зазнаў у 30-я гады, не магла не адбіцца на яго творах 40—50-х гадоў, якія нярэдка маюць рэпартажны характар. Але і ў лепшых рэпартажных аркушах графіка адчуваецца цёплы чалавечы настрой і мастацкая пранікнёнасць у тэму.

Шмат твораў А. Тычына прысвяціў Мінску. Родны горад увайшоў у яго творы яшчэ ў 30—40-я гады, калі ён выканаў некалькі лінарытаў на гэту тэму: «Мінск. Савецкая вуліца», (1940), «Мінск. Бібліятэка імя У. І. Леніна» (1940) і інш. Пасля вызвалення сталіцы Беларусі Тычына працягвае працу над мінскім цыклам. Адмысловы дакументаліст, ён у родным горадзе робіць шматлікія накіды з натуры, на аснове якіх у 1946—1960 гг. стварае значную колькасць каляровых лінарытаў, аб'яднаных у вялікі графічны цыкл «Мой горад». Гэта работа прыкметна вылучаецца ў беларускай графіцы разглядаемага перыяду.

Праўда, не ўсе творы з цыкла «Мой горад» аднолькава ўдалыя. Мастака часам лёгка папракнуць у вонкавай сузіральнасці, нават фатаграфізме. Але яго лепшыя лінарыты вабяць і паэтычнасцю і лірычнай пранікнёнасцю. Вось «Разбураны горад» (1946): руіны Мінска, горы шчэбеню, рэшткі жалезнай брамы. На пярэднім плане ўцалелы кавалак сцяны з надпісам: «Мама, мы жывыя, шукай нас у бабулі. Жорык». Ёсць нешта хвалюючае ў той крыху наіўнай непасрэднасці, з якой мастак скрупулёзна награвіраваў кожную дэталь: брук, жалезную браму, будынкі ўдалечыні, надпіс на сцяне, зроблены акуратным вучнёўскім почыркам.

Дакладнасцю, канкрэтнасцю месца і падзеі вылучаюцца і іншыя лінарыты: «У дзень перамогі», «Прывакзальная плошча» (абодва 1946 г.). Праўда, яны некалькі ўскладненыя па кампазіцыі і колеры, у выніку чаго губляюцца спецыфіка графікі, лапідарнасць формы. Аднак нельга пагадзіцца з М. Арловай, якая пісала аб «халоднай парраднасці» аркушаў бе-

ларускага мастака [17]. Складаныя паводле выяўленчай стылістыкі, празмерна дэталізаваныя лінарыты старога майстра кранаюць душэўнай цеплынёй, чалавечнасцю. У іх заўсёды адчуваеш замілаванне родным горадам, яго вялікай і складанай гісторыяй.

108. А. Тычына.
Над ракою Свіслаччу. 1954

Паказальны лінарыт «Мінск. Над ракою Свіслаччу» (1954), просты пакампазіцыі, паэтычны, выкананы з сапраўдным мастацкім хваляваннем. Гэта лепшы аркуш у мінскім цыкле А. Тычыны.

Адначасова з манументальным цыклам А. Тычына шмат працаваў над тэмай «Па рэках Беларусі». Ім зроблены каляровыя лінарыты «Рамонт рудавоза», «У Брэсцкім порце», «У затоцы» (усе 1958 г.) і інш. Прадметны свет у іх набывае асаблівую пластычную асязальнасць. Паслухмяныя творчай волі мастака штрыхі дакладна перадаюць абрысы і фактуру будынкаў, рэк і параходаў, лёгкіх воблакаў на небе. Стылістычна цыкл «Па рэках Беларусі» блізкі да серыі «Мой горад». Графік тут таксама аперыруе вялікімі маляўнічымі плямамі, кантрастамі святла і ценю, умела карыстаецца мяккім жывапісным штрыхом. Вынікам асабістага кантакту мастака з прыродай роднага краю з'явіліся краявіды «На пераправе» (1956), «Паланга. Парк» (1958), «Вясна» (1962) і інш., поўныя свежасці і паэтычнага настрою.

Эстамп не быў адзінай тэхнікай у творчасці А. Тычыны. Часта і ахвотна звяртаўся мастак да пастэлі, зрэдку пісаў алейныя краявіды. Лепшыя з іх, тонкія і гарманічныя па колеру, вабяць стрыманасцю мастацкай палітры. Асобны значны раздзел мастацкай спадчыны А. Тычыны — яго кніжная графіка, у якой ён у пасляваенным мастацтве мала меў сабе роўных.

У пасляваенныя гады плённа працаваў у розных графічных жанрах і тэхніках Ібрагім Гембіцкі. Яго творчасць амаль не ацэнена, тагачаснай крытыкай праігнаравана. Тым часам гэта несумненна быў таленавіты графік, які валодаў усімі сакрэтамі прафесійнага майстэрства. Вучань У. Фаворскага, І. Гембіцкі актыўна ўвайшоў у беларускую графіку яшчэ ў 30-я гады. Яго дрэварыты да аповесці Я. Коласа «Дрыгва» (1938) былі свежым словам у беларускім мастацтве даваеннага часу.

Пасля Вялікай Айчыннай вайны І. Гембіцкі, як і А. Тычына, шмат працуе ў тэхніцы каляровага лінарыта. Яго тагачасныя эстампы «Выган жывёлы на Усход у час вайны», «Хлеб дзяржаве» (абодва 1947 г.) ураждвалі жыццёвай назіральнасцю і

[17] Орлова М. Искусство Советкой Белоруссии. С. 271.

майстэрствам «карцiннай» кампазiцыi. Выкананыя ў чатыры-пяць колераў, яны паводле выяўленчай стылiстыкi як бы iмiтуюць фармальна-пластычны лад алейных палотнаў. Пазнейшыя творы, захоўваючы жывапiснасць i «карцiннасць» кампазiцыi, становяцца больш лаканiчнымi па выкананню. У iх графiк пазбаўляецца прыблiзнасцi, абагульненасцi тэхнiчных прыёмаў («Будынак полiтэхнiчнага iнстытута ў Мiнску», 1953; «Вывазка ўгнаенняў на палi», 1957 i iнш.).

У каляровых лiнарытах Гембiцкага ёсць нямала агульнага з творамi Тычыны: праўдзiвасць выяўленых матываў, жыццёвая назiральнасць i непасрэднасць адлюстравання. Большасць работ абодвух мастакоў зроблена на аснове руплiва сабранага натурнага матэрыялу. Таму яны пераконваюць убачаным, асабiста перажытым. Паказальны лiнарыт «Вывазка ўгнаенняў на палi», дзе вельмi добра вырашаны па колеру i сцiплы вясковы краявiд, i сiлуэты коней на фоне асветленага сонцам снегу, i фiгуркi занятых нялёгкай працай людзей.

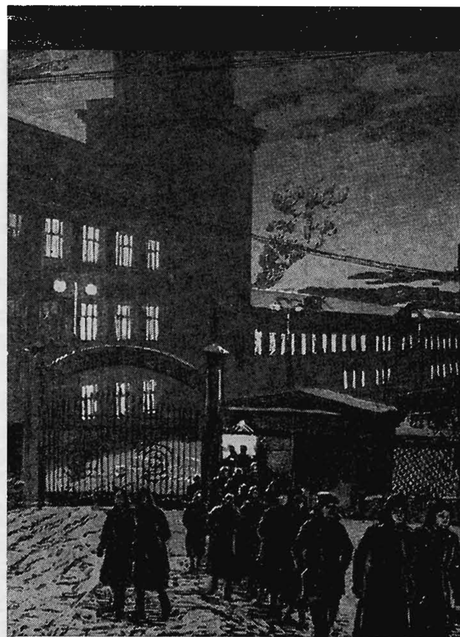
Можна толькi пашкадаваць, што даволi часта позiрк Гембiцкага (як, дарэчы, i iншых пасляваенных мастакоў) скiроўваўся на дробязi, драбнатэмнасць, другараднае i неiстотнае. У такiх выпадках графiк не iдзе далей выяўленчай канстатацыi таго цi iншага сюжэта, матыву, а абмяжоўваецца натуралiстычнай фiксацыяй «актуальных» тэм.

Два вялiкiя графiчныя цыклы як бы завяршаюць жыццёвы i творчы шлях I. Гембiцкага: «Мiнскi жалезабетонны завод» (1958) i «Мiнскi камвольны камбiнат» (1960). У першы ўвайшлi аркушы «Пагрузка панеляў», «У кар'еры», «Сажалка», у другi — «Каля стрыгальнай машыны», «Грэбенечасальны цэх», «З начной змены» i iнш. Асобныя з гэтых лiнарытаў не выходзяць за рамкi звычайнага рэпартажу, але майстэрства выканання часам узнiмае iх над так званымi вытворчымi эстампамi, якiя з сярэдзiны 50-х гадоў усё часцей з'яўляюцца на выстаўках.

У разглядаемы перыяд актыўна выступаў на мастацкiх выстаўках Л. Лейтман, якi працаваў у жанры тэматычнай кампазiцыi, партрэта, нацюрморта. Але найбольш вiднае месца ў яго творчасцi займаюць краявiды, прычым, як i Тычына, ён асаблiва часта звяртаецца да тэмы Мiнска.

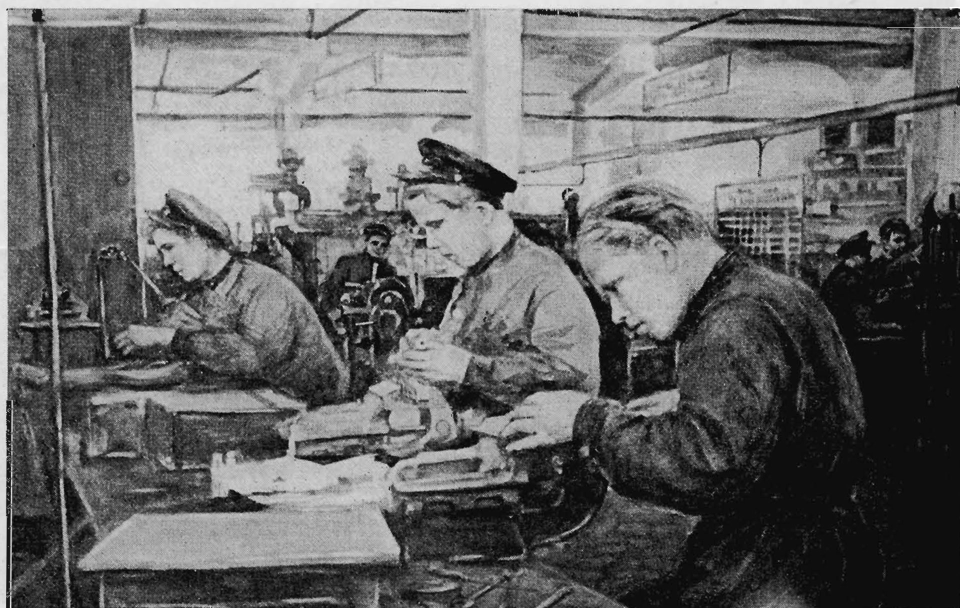
У 50-я гады Лейтман стварае серыю акварэляў, прысвечаную будаўнiцтву Мiнска. У серыю ўвайшлi лiсты «Будаўнiцтва галоўнага корпуса Мiнскага аўтазавода» (1951), «Галоўны ўваход на мiнскi стадыён «Дынама» (1952), «На мотавелазаводзе» (1953), «Галоўпаштамт» (1954) i iнш. Адчуваючы значнасць самога факта адраджэння сталiцы, узняцця яе з руiн i папялiшчаў, аўтар часцей за ўсё задавальняецца дакладнай фiксацыяй падзей.

109. I. Гембiцкi. З начной змены. 1960



110. Л. Лейтман. Галоўны ўваход на стадыён «Дынама». 1952

111. Л. Лейтман. Маладзёжная брыгада. 1952



Асобныя акварэлі Лейтмана не пазбаўлены пратакольнай апісальнасці: імкненне да дакладнай перадачы будаўнічых аб'ектаў часам прыводзіць аўтара да натуралістычнай трактоўкі тэмы.

Адначасова з гарадскімі краявідамі Лейтман у 50-я гады стварае рад сюжэтна-тэматычных аркушаў на вытворчыя тэмы: «На вахце міру» (1950), «Маладзёжная брыгада» (1952) і інш. У гэтых работах мастак як бы працягвае тую лінію рэпартажнай графікі, якая абазначылася ў яго творчасці яшчэ ў 30-я гады, калі графік працаваў над акварэлямі аб працаўніцах тэкстыльных фабрык Віцебска. Сюжэтна-тэматычныя кампазіцыі Лейтмана знаходзяцца як бы з боку яго творчасці з яе пераважна лірыка-інтымнай «пейзажнай» накіраванасцю.

Адначасова з выкананнем заказных «вытворчых тэм» Лейтман стварыў значную колькасць акварэльных краявідаў Мінска. Досыць часта ён пісаў сціплыя, на першы погляд непрыкметныя куточкі горада, і такія пейзажы, зробленыя «для сябе», «для душы», па мастацкіх якасцях значна пераўзыходзяць яго «вытворчыя кампазіцыі». Яны нярэдка напісаны шырока і сакавіта, аднак ярка выяўленчых мастакоўскіх адносін да аб'екта адлюстравання глядач у іх не знойдзе. Тое шчымлівае адчуванне беларускага пейзажу, якое мы бачым, напрыклад, у работах А. Астаповіча, для Лейтмана недасягальнае. І гэта пры тым, што прафесійны ўзровень акварэляў Лейтмана ў цэлым досыць высокі.

Другім відным тагачасным акварэлістам быў А. Волкаў — ілюстратар і карыкатурыст, майстар станковай графікі. Як і іншыя тагачасныя мастакі, ён шмат працаваў над тэмай Мінска. Паказальная серыя акварэляў «Мінск і яго жыхары» (1958). У большасці яе аркушаў Волкаў рэд-

112. Л. Лейтман.
На варце міру. 1950

ка ідзе далей знешняй праўдападобнасці, а ў трактоўцы людзей даволі часта выкарыстоўвае гіпербалу і паблажлівы гумар. Разглядаючы гэтыя творы, міжволі прыгадваеш шматлікія бытавыя карыкатуры мастака з часопіса «Вожык» (аб іх далей). У сваіх акварэлях А. Волкаў галоўным чынам абмяжоўваецца дакладнай перадачай толькі бягучага моманту, непасрэднай, бачнай рэальнасці. Большасці яго работ не хапае філасофскай паглыбленасці, яны часам празмерна ілюстратыўныя, апісальныя. Талент мастака ярчэй за ўсё праявіўся ў карыкатурах часопіса «Вожык», а таксама ў ілюстрацыях да кніг для дзяцей.

У жанры партрэта шмат працавала Н. Галоўчанка. Часцей за ўсё яна звярталася да «заказных» афіцыйных партрэтаў, якія выконвала ў тэхніцы акварэлі і літаграфіі: «Герой Сацыялістычнай Працы Бухалаў» (1951), «Брыгадзір Макаранка» (1953), «Урач Калітоўскі» (1954) і інш. Лепшым з іх нельга адмовіць у прастаце і непасрэднасці, пераканаўчай перадачы вонкавага падабенства. Аднак кампазіцыйныя і выяўленчыя прыёмы, якімі карыстаецца мастачка, аднастайныя. Гэты недахоп асабліва адчувальны ў серыі акварэляў «Пісьменнікі Савецкай Беларусі», над якой Галоўчанка працавала ў пачатку 60-х гадоў. Ствараючы вобразы пісьменнікаў (Я. Брыля, П. Глебкі, І. Шамякіна і інш.), Галоўчанка ў асноўным абмяжоўваецца дакладнай знешняй характарыстыкай; партрэтам не хапае глыбіні, вастрыні, істотным недахопам іх з'яўляецца і аднастайнасць кампазіцыі (пісьменнікі звычайна паказаны за сталом на фоне кніжнай шафы або гладкай сцяны). Пры гэтым з аднолькавай увагай выпісаны і вопратка, і стол, і кнігі, і іншыя кампаненты. Сярод творчых удач Н. Галоўчанка «Партрэт Міхалапа» (1958), проста, але ўпэўнена скампанаваны, напісаны ў стрыманай умбрыста-залацістай гаме.

113. В. Волкаў. Малюнак да карціны «Мінск. 3 ліпеня 1944 г.» 1946

У партрэце схоплена не толькі знешняе падабенства, але і выяўлены характар старэйшага прадстаўніка мастацкай інтэлігенцыі рэспублікі, чалавека ўдумлівага, інтэлектуальнага, з вялікім жыццёвым вопытам.

У жанры партрэта працаваў таксама Л. Ран. Вучань Я. Мініна і Ф. Фогта, ён яшчэ ў даваенны час пачаў займацца афортам. Але найбольш інтэнсіўны перыяд яго творчасці прыпадае на пасляваенныя гады. Да ліку лепшых пасляваенных афортаў адносіцца «Партрэт народнага артыста БССР Г. Ю. Грыгоніса» (1954). Выкананы ў жывапіснай манеры, ён звяртае на сябе ўвагу досыць выразнай жыццёвай характарыстыкай, уменнем перадаць характар партрэтаванага. У вобразе артыста глядач улоўлівае рысы чалавека жыццярадаснага, надзеленага пачуццём гумару, мяккай, добразычлівай

іроніяй. З фармальна-мастацкага боку партрэт Г. Грыгоніса звяртае ўвагу маляўнічай фактурай, мяккім жывапісным штрыхом. Дакладная мадэліроўка формы галавы ўдала спалучаецца ў партрэце з вольнай абрысоўкай антуражу: касцюма, дэталей інтэр'ера і г. д.

114. Л. Ран. Партрэт народнага артыста БССР Г. Ю. Грыгоніса. 1954

Сярод станковых твораў афортных серый Л. Рана вылучаюцца «Мой родны кут...» (1958—1960), «Дом, дзе нарадзіўся Я. Колас», «Магіла Міхала», «Альбуць», «Смольня» і інш., па мастацкіх якасцях досыць няроўныя, не пазбаўленыя ў асобных выпадках ілюстрацыйнасці і павярхоўнага адлюстравання.

Л. Рана глыбока хвалявала яўрэйская тэматыка, у распрацоўцы якой ён не меў сабе роўных. У пасляваенны перыяд ён фактычна быў адзіным графікам, які працягваў традыцыі С. Юдовіна і Ю. Пэна. Многія творы мастака, прысвечаныя жыццю свайго народа, вылучаюцца сапраўднай мастацкасцю. Асабліва выразная серыя афортаў «Мінскае гета», над якой ён пачаў працаваць у пачатку 60-х гадоў (серыя ў асноўным завершана ў 70-я гады). Афорты прасякнуты адчуваннем трагізму, глыбокага душэўнага болю мастака.

У журботных па настрою аркушах ва ўсёй аголенай праўдзе паўстаюць ахвяры фашысцкага гета: знясіленыя, прыгнутыя горам старыя і худыя, напалоханыя дзеці з вялікімі вачыма на бледных тварах («Хворая маці», «Дзеці», «З роднага гнязда», «У яме» і інш.). Л. Ран вельмі пераканаўча перадае яўрэйскі тыпаж, унутраны, трагічна-безнадзейны стан людзей, асуджаных на смерць і мучэнні. Жывапісны афорт даў графіку магчымасць выкарыстаць усю багатую палітру колеравых суадносін — ад густых, насычаных, бархацістачорных тонаў да лёгкіх, празрыстых штрыхоў. Манера выканання афортаў сакавітая, смелая.

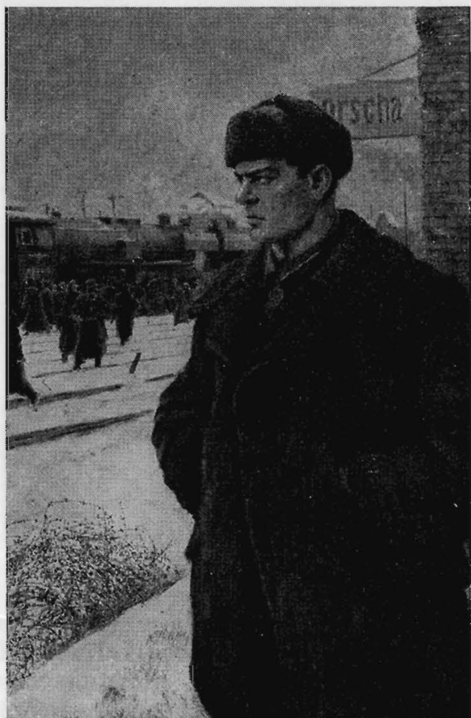
Разгорнутая сюжэтная фабула і апавядальнасць уласцівы графічным творам У. Сакалова. У аркушах «Чыстка зброі», «Небяспечны груз», «Рамонт ваеннага кацера», «Падрыхтоўка да палётаў», «Танк на вучэнні» і іншых графік імкнуўся адлюстраваць напружанае жыццё воінаў, маракоў. Ніводзін з гэтых твораў не выходзіць, аднак, за межы звычайнага графічнага рэпартажу, які можа з поспехам замяніць якасная фатаграфія. Літаграфіям і лінагравюрам Сакалова не хапае кампазіцыйнай вастрыні, выразнасці вырашэння, яркай і адметнай графічнай мовы.

У пасляваеннай творчасці С. Раманава асабліва добра відаць тэматычная сувязь з малюнкамі і акварэлямі часоў вайны. У часе знаходжання ў партызанскім атрадзе ён выканаў вялікую колькасць натурных замалёвак з жыцця і побыту партызан, жыхароў акупіраваных беларускіх вёсак. Гэта былі жывыя і непасрэдныя накіды з натуры, але ўменне мастака падкрэсліць харак-

тэрнае, тыповае часам узнімае гэтыя творы над будзённасцю. Такі, напрыклад, малюнак «Маці партызана» (1944): на падлозе сялянскай хаты спяць стомленыя партызаны. Спяць у адзенні, са зброяй за плячамі. Толькі маці, тыповая беларуская сялянка, не спіць, ахоўваючы адпачынак дарагіх гасцей. Ва ўсім яе сціплым аблічча адчуваецца неспакой за лёс партызан. І за свой лёс, і за лёс народа. Тонка перададзена абаяльнасць беларускай сялянкі, здольнай на подзвіг і самаахвярнасць. Малюнак выканаиы жывой, энергічнай штрыхоўкай — рэзкай і парывістай у трактоўцы хаты, больш стрыманай у пластычным вырашэнні фігуры маці.

Такой жа назіральнасцю і непасрэднасцю вабіць аркуш «Партызанская разведка» (1945), на якім паказаны ўзброеныя коннікі-партызаны. Малюнак пабудаваны на кантрасце: цёмныя сілуэты партызан на конях і белы снег, адценены на гарызонце палоскай лесу. Дакументалізм, аб якім гаварылася вышэй,— адметная рыса замалёвак Раманава, якія з'яўляюцца своеасаблівым летапісам побыту і жыцця беларускіх партызан.

115. С. Раманаў. Канстанцін Заслонаў у дэпо станцыі Орша ў 1941 г. 1952



У 1952 г. графік на аснове натурных замалёвак, накідаў стварае графічны цыкл «Партызаны Беларусі». Яго склалі малюнкі вугалем «К. Заслонаў у дэпо станцыі Орша ў 1941 годзе», «Партызанка Рыма Кунько на баявым заданні», «Апошні бой Сільніцкага», «Камбрыг Дз. Гуляеў перад разгромам варожага гарнізона ў м. Любань у 1942 г.», «Вяртанне з трафеямі». Гэтыя аркушы як бы падвялі вынік творчай працы мастака ў жанры ваенна-патрыятычнай тэматыкі.

Да ліку лепшых аркушаў серыі адносіцца «К. Заслонаў у дэпо станцыі Орша ў 1941 годзе» — партрэтная ў сваёй аснове выява, выкананая ў тэхніцы вугальнага малюнка. Заслонаў паказаны на пярэднім плане на фоне вагонаў, узарваных беларускімі партызанамі. Непадалёку намаляваны маленькія і, здаецца, зусім нікчэмныя, выпадковыя на гэтай зямлі фігуркі фашысцкіх салдат. У вобразе Заслонава С. Раманаў хацеў увасобіць валявы, моцны характар. Пры ўсіх станоўчых якасцях — дэталёвай распрацоўцы сюжэта, задавальняючым малюнку, добрасумленным выкананні — аркушы серыі «Партызаны Беларусі» па мастацкіх якасцях часцей за ўсё саступаюць падрыхтоўчым натурным замалёўкам і накідам. У асобных творах з'яўляюцца засушанасць і малапераканаўчая імпазантнасць, якія часам пераходзяць у плакатнасць («Камбрыг Дз. Гуляеў перад разгромам варожага гарнізона ў м. Любань у 1942 г.»). Нават у лепшым з лістоў, прысвечаным Заслонаву, ёсць адзнакі нейкай тэатральнай

гераізацыі, і ад гэтага не выратоўваюць ні старанна выпісаны цэнтральны вобраз, ні скрупулёзная дэталізацыя другога плана.

На Усесаюзнай юбілейнай выстаўцы 1958 г. у Маскве С. Раманаў паказаў серыю «Першы дзень Савецкай улады ў Мінску», «Сакавік 1917 года», «Раззбраенне жандармерыі ў Мінску», «Падзел панскага маёнтка», «Першае выступленне рабочых дружын у Мінску».

Як і ў асобных аркушах цыкла «Партызаны Беларусі», у апошніх творах адчуваецца рамесна-пасіўны падыход да вырашэння тэмы, чыста фатаграфічная трактоўка вобразаў, краявідаў, на фоне якіх адбываецца тая або іншая падзея.

Вышэй сказанае адносіцца і да тагачасных работ М. Гуціева з іх рамесніцтвам, мастакоўскай бясстраснасцю (выкананы ў 60-я гады цыкл «Беларусь індустрыяльная», які аб'яднаў малюнкі «Панарама будоўлі», «Дарога пракладваецца», «Новая траса» і інш.).

У пасляваенны перыяд актыўна ўдзельнічаў у выстаўках П. Дурчын. У 1956 г. ён разам са скульптарам Ф. Зільбертам прыступіў да стварэння дыярамы «Абарона Брэсцкай крэпасці», прысвяціўшы ёй амаль 20 гадоў напружанай творчай працы.

Манументальны брэсцкі цыкл Дурчына налічвае каля 200 работ — пастэлей, афортаў, літаграфій, малюнкаў пяром, вугалем, фламастэрам і г. д. Не ўсе яны аднолькавыя па мастацкіх якасцях: у адных ёсць адзнакі плакатнасці, у другіх пратакольна-дакументальнае адлюстраванне падмацавана сапраўдным душэўным хваляваннем творцы. Аднак лепшыя работы графіка выразныя і прафесійныя, маюць гісторыка-дакументальную каштоўнасць. У іх як бы ажываюць камяні легендарнай крэпасці над Бугам — нямыя сведкі гераізму савецкіх людзей.

У цэлым першае пасляваеннае дзесяцігоддзе ў развіцці графікі — складаны і няроўны перыяд. Як адзначана, у творчасці мастакоў дамінавалі ілюстратыўныя творы з іх павярхоўным адлюстраваннем падзей і фактаў. Але ў канцы 50-х гадоў у развіцці графікі намеціліся некаторыя зрухі. У гэты час у Мінск вярнуліся некалькі мастакоў, якія скончылі ВНУ ў Вільнюсе, Кіеве, Ленінградзе. Такім чынам, творчы калектыў беларускіх графікаў папоўніўся мастакамі з вышэйшай прафесійнай адукацыяй, што не магло не адбіцца на агульным развіцці розных графічных жанраў.

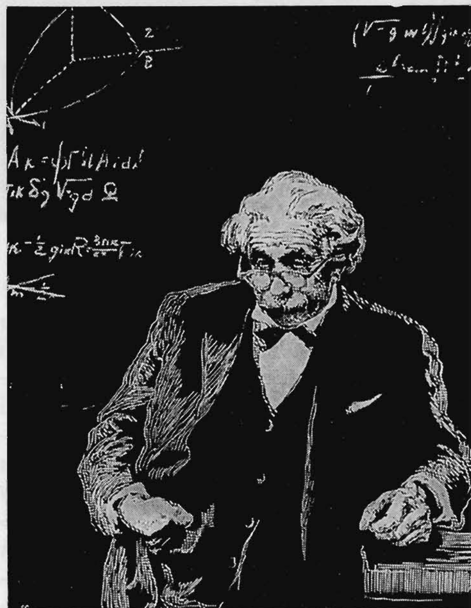
Створаны ў 1953 г. Беларускі дзяржаўны тэатральна-мастацкі інстытут у Мінску таксама пачаў падрыхтоўку прафесійных графікаў. Большасць пасляваенных графікаў Беларусі не мелі вышэйшай мастацкай адукацыі, што пэўным чынам адбілася на мастацкім узроўні іх работ. Напачатку тон у графіцы задавалі мастакі, якія вярнуліся на радзіму пасля заканчэння вышэйшых навучальных мастацкіх устаноў у іншых рэспубліках. Сярод іх варта перш за ўсё назваць М. Бельскага (вучыўся ў А. Шаўкуненкі, В. Касіяна, Т. Яблонскай) у Кіеўскім мастацкім інстытуце. З 1953 г. працаваў выкладчыкам Мінскага мастацкага вучылішча, а пазней на кафедры архітэктуры Беларускага політэхнічнага інстытута. На рэспубліканскіх выстаўках з'яўляюцца акварэлі і малюнкі М. Бельскага. Графік толькі зрэдку звяртаецца да эстампа (афорта, літаграфіі), яго ўлюбёныя тэхнікі — акварэль, малюнак алоўкам, пяром, грызайль. Работа над станковымі аркушамі спалучаецца ў яго творчасці з кніжнай графікай. Выдатны рысавальшчык, ён працаваў хутка і лёгка-артыстычна.

М. Бельскі шмат працуе і як партрэтыст. Да ліку лепшых твораў у гэтым жанры адносяцца «Партрэт літоўскай мастачкі К. Петрыкайтэ-Тулінэ» і «Мужчынскі партрэт» (або-

два 1954 г.). Гэта прафесійна смелыя акварэльныя партрэты з тонкім і дакладным малюнкам, праўдзівыя па колеру.

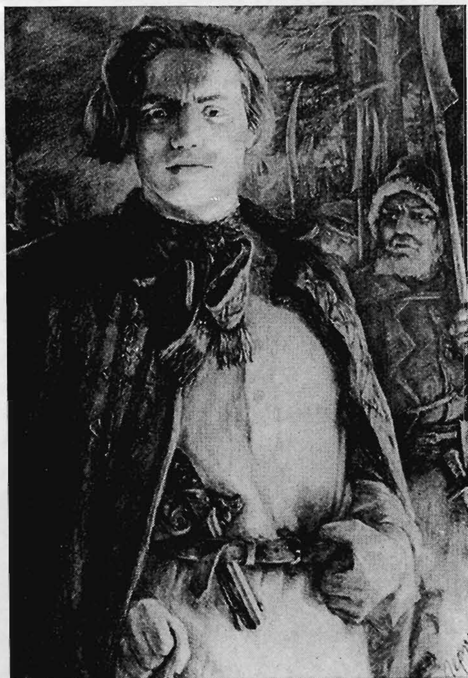
Неўзабаве М. Бельскі звяртаецца да вялікіх тэматычных серый. На Усесаюзнай выстаўцы 1958 г. у Маскве дэманстравалася яго вялікая акварэльная серыя «Зямлю сялянам», у якой апавядаецца аб падзеях, што адбываліся ў беларускай вёсцы ў Кастрычніцкія дні. Умелае валоданне тэхнікай акварэлі відавочнае, але кампазіцыйна многія аркушы аднастайныя, залішне дэталізаваныя і недастаткова абагульненыя, што таксама значна зніжае мастацкія якасці твораў. Тое ж самае датычыцца работ, прысвечаных У. І. Леніну. Упершыню яны былі паказаны ў 1967 г.

116. С. Герус.
Партрэт А. Эйнштэйна. 1960



па выстаўцы, прысвечанай 50-годдзю Вялікага Кастрычніка. Гэта буйны графічны цыкл «У. І. Ленін. 1917» (1960—1965), у які ўвайшлі арку-

177. С. Герус.
Кастусь Каліноўскі. 1959



шы «Ленін у Разліве», «Ленін у Смольным», «Залп «Аўроры» і інш. [18] Выкананыя соусам і чорнай акварэллю, яны ўражваюць знешнім манументалізмам, але адкрыццяў у іх няма — работы носяць перайманьны характар. «Бельскі добра перадае партрэтнае падабенства Ільіча, грунтоўна, дэталёва характарызуе адзенне, зброю салдат і матросаў. А вось што датычыць псіхалогіі персанажаў, хацелася б, каб яна была распрацавана больш глыбока» [19],— пісаў графік У. Сакалоў.

Значна ярчэй талент М. Бельскага раскрыўся ў невялікіх па памерах акварэльных краявідах, партрэ-

---

[18] Гл.: Вобраз У. І. Леніна ў беларускім мастацтве. Мн., 1970. С. 65.

[19] Сакалоў У. Графіка набірае сілу // Літ. і мастацтва. 1968. 10 верас.

тах, архітэктурных замалёўках, якія нярэдка зроблены тонка і артыстычна. Асобай увагі заслугоўвае і кніжная графіка мастака, у прыватнасці ілюстрацыі да твораў Я. Купалы [20]. Фактычна гэта былі першыя ўзоры графічнай Купаліяны, выкананыя на прафесійным узроўні.

118. С. Герус. Партрэт кампазітара Я. К. Цікоцкага. 1957

У цэлым творчасць М. Бельскага ў 50-я гады была прыкметнай з'явай у беларускай графіцы. Гэта быў адмыслова прафесіянал, выдатны майстар малюнка, акварэлі, руплівы настаўнік.

Амаль аднaчасова з М. Бельскім у Мінск прыехаў другі графік-прафесіянал — С. Герус. Пасля заканчэння Вільнюскага мастацкага інстытута ў 1952 г. ён пэўны час жыў і працаваў у Літве, а ў 1953 г. быў запрошаны ў Мінск на пасаду выкладчыка толькі што створанага Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута. Герус быў арганізатарам і кіраўніком (да 1957 г.) графічнага аддзялення і эстампнай майстэрні і першы пазнаёміў студэнтаў БДТМІ з рознымі тэхнікамі эстампа. Шматлікія лінарыты, літаграфіі і эстампы С. Геруса з'яўляюцца своеасаблівым звяном у ланцугу, што звязвае творчасць пасляваенных мастакоў з графікай 60-х гадоў. Ён аўтар многіх жанрава-тэматычных кампазіцый, партрэтаў, графічных пейзажаў.

Да ліку лепшых станковых аркушаў мастака адносіцца «Кастусь Каліноўскі» (1953). Мастак паказвае Каліноўскага сярод паўстанцаў, кампазіцыйна вылучаючы яго буйным

[20] Гл.: Шматаў В. Сучасная беларуская графіка. 1945—1977. Мн., 1979.

планам. У вобразе легендарнага кіраўніка паўстання падкрэслены сіла волі, рашучасць, смеласць. Удала выкарыстаны эфекты асвятлення, якія ствараюць трывожна-напружаны настрой малюнка.

Неўзабаве С. Герус стварае цыкл партрэтаў дзеячаў беларускай культуры і мастацтва: Ф. Скарыны (1953), В. Волкава, Я. Ціковцкага (1957) і інш., якія зроблены ў манеры экспромтнага малюнка. Мастак дакладна перадае знешнасць партрэтаваных, але яго работам не хапае вастрыні псіхалагічных характарыстык, яркіх характараў, вынаходлівай кампазіцыі. І ўсё ж на фоне ма-

119. С. Герус. Будаўнік Мінска. 1958

натоннай танальна-малявальнай графікі канца 50-х гадоў асобныя эстампы С. Геруса здаваліся сапраўдным адкрыццём. Такі, напрыклад, лінарыт «Будаўнік Мінска» (1958). Просты па кампазіцыі, жыццёва перадаканальны, нягледзячы на ўласцівыя яму, як і іншым эстампам Геруса, адзнакі фатаграфізму, вобраз рабочага адлюстраваны не без мастаковай сімпатыі. Тэхнічнае выкананне лінарыта таксама задавальняючае [21].

У цэлым у пасляваеннай графіцы дамінуе рэпартаж, выяўленчая хроніка. Творы ваенна-патрыятычнай тэматыкі, гарадскія (пераважна мінскія) краявіды, замалёўкі будоўляў і прамысловых аб'ектаў вельмі рэдка ўздымаліся да мастакоўскага абагульнення. Часцей гэта было зняцце дакладнай «калькі» з аб'ектаў адлюстравання. Панаваўшая ў тыя часы танальная графіка аказалася няздольнай вырашыць сур'ёзныя творчыя праблемы. Фактычна ў пасляваенныя гады яшчэ не было графікі ў нашым сённяшнім яе разуменні: чорна-белай, кантрастнай, дэкаратыўнай, умоўнай, прызначанай для высокага ці глыбокага друку. Як убачым далей, такая графіка з'явілася ў Беларусі толькі ў 60-я гады.

Акрамя станковай у пасляваенным выяўленчым мастацтве пэўнае развіццё атрымала с а т ы р ы ч н а я г р а ф і к а. Яе прадстаўляў часопіс «Вожык», які ўзнік у 1944 г. на базе плаката-газеты «Раздавім фашысцкую гадзіну». Часопіс згрупаваў вакол сябе мастакоў Д. Красільнікава, А. Волкава, М. Гурло, В. Ціханозіча, С. Раманава і інш. [22]

Бесканфліктнасць, што моцна ніверыравала тагачасную станковую графіку, у карыкатуры, найперш бытавой, на так званыя «ўнутраныя тэмы» дала асаблівы «плён». Сёння гэтыя карыкатуры ўспрымаюцца сапраўды смешнымі — не сатырычным пафасам, дасціпнасцю і вастрынёй вывяы, а... сваёй бяззубасцю.

---

[21] Шматаў В. Ф. Сучасная беларуская графіка. 1945—1977.

[22] Шматаў В. Ф. Беларуская сатырычная графіка (1945—1970 гг.). Мн., 1971.

На першым этапе ў «Вожыку», аднак, дамінуюць карыкатуры на міжнародныя тэмы. Па стылістычных асаблівасцях яны маюць шмат агульнага з тымі, што друкаваліся ў ваенных выданнях «Раздавім фашысцкую гадзіну» і «Партызанская дубінка». І гэта не выпадкова, бо мастакі-сатырыкі Д. Красільнікаў, Г. Вальк

120. А. Паслядовіч. Беларуска. 1961. ДММ БССР

прыйшлі ў часопіс з ваенных выданняў. У вожыкаўскіх малюнках яны карыстаюцца тымі ж прыёмамі гіпербалізацыі, што і ў ваенны час.

Сувязь пасляваеннай графікі з палітычнай карыкатурай ваенных гадоў асабліва яскрава праявілася ў творах Д. Красільнікава, які да 1951 г. быў вядучым карыкатурыстам-міжнароднікам «Вожыка». Яго творы ў пэўнай ступені вызначаюць ідэйна-мастацкія асаблівасці тагачаснай сатыры.

Першыя пасляваенныя работы Д. Красільнікава па выяўленча-мастацкіх асаблівасцях мала чым адрозніваюцца ад ваенных карыкатур. Ім уласцівы такая ж экспрэсія жывых ліній, лаканічнасць у колеры, прастата кампазіцыі.

Паступова яго творы набываюць больш абагульнены характар, прычым тэму мастак вырашае з мінімальным выкарыстаннем тэксту. Паказальная карыкатура «Прыехалі» («Вожык», 1945, № 3): над буграмі-магіламі сумна павісла разбітая вось — сімвал фашызму, яго бясслаўны лёс аплаквае адзінокая варона.

У пошуках сатырычнай выразнасці Д. Красільнікаў нярэдка звяртаецца да гратэску, алегорыі і сімвала. У малюнку «Іх абвінавачваюць дваццаць шэсць мільёнаў замучаных» («Вожык», 1945, № 4) перад судом народаў паказаны гітлераўскія злачынцы. Эмацыянальнае ўздзеянне карыкатуры ўзмацняе сімвалічны вобраз закатаваных (ахвяр). Па вобразнаму і графічнаму вырашэнню карыкатура блізкая да плаката.

Калі для творчасці Д. Красільнікава характэрны абагульненасць, манументальнасць вобразаў, то малюнкі А. Волкава больш апавядальныя. У карыкатуры «Справядлівая развязка» («Вожык», 1945, № 1) мастак высмейвае ашуканыя ілюзіі фашысцкага малодчыка, які выязджаў «на вайну, як бы на шпацыр». «Цераз месяц буду дома — навязу ўсяго, вядома»,— хваліцца жонцы ў сваёй берлінскай кватэры ваяка. Аднак, трапіўшы пад ураганны агонь савецкай артылерыі, гітлеравец з жахам пераконваецца, што «ваяваць на полі бою крыху горш, як у пакоі». У выяўленчым апавяданні карыкатурыст правёў гітлераўца праз усе нягоды ваеннага жыцця, паказаўшы, як адна за другой гінуць яго ілюзіі. Падобная «жанравасць», выяўленчы пераказ вельмі характэрныя для А. Волкава, выкананы ўпэўнена і выразна, жыва, але не вельмі глыбока, часта па-

вярхоўпа. Карыкатура «Справядлівая развязка» па задуме, кампазіцыі і выяўленча-мастацкіх сродках нагадвае сатырычны малюнак Д. Красільнікава «Выпраўляла Клара Фрыца», змешчаны ў газеце-плакаце «Раздавім фашысцкую гадзіну» (№ 29). Акрамя Д. Красільнікава і А. Волкава ў 50-я гады з карыкатурамі на міжнародныя тэмы выступаюць на старонках «Вожыка» Е. Ганкін, В. Ждан, З. Паўлоўскі, М. Гурло, В. Ціхановіч і інш.

Што ж датычыцца карыкатур «Вожыка» на бытавыя тэмы, то недахопаў, якія б маглі стаць аб'ектам сатыры, у той час было, як вядома, нямала. Але ў тагачасных умовах крытыка недахопаў звычайна расцэньвалася як «паклёп на рэчаіснасць», і на пярэдні план у выяўленчай сатыры выйшла лакіровачная графіка, бяззубая гумарыстыка або прымітыўны жарт. З парадна-лакіровачных станковых твораў «тэорыя бесканфліктнасці» перакінулася ў выяўленчую сатыру «Вожыка». «Карыкатурысты старанна малявалі «пармальныя» творы, выпрамлялі спіны падхалімаў, жулікаў паказвалі ў выглядзе высакародных айцоў»[23],— слушна заўважаў вядомы мастак К. Елісееў.

Пад непасрэдным уздзеяннем «тэорыі бесканфліктнасці» ў выяўленчай сатыры нарадзіўся новы, амаль невядомы ў гісторыі мастацтва жапр — «станоўчая тэма». Такія малюнкі «Вярнуўся гаспадар» Д. Красільнікава («Вожык», 1945, № 1), «Сустрэча са знаёмым тыграм» А. Волкава («Вожык», 1946, № 7) і многія іншыя. Да «станоўчых тэм» асабліва часта звярталіся Е. Ганкін, П. Астроўскі, А. Волкаў, С. Раманаў. Часам асобныя работы гэтых мастакоў дасціпныя і вынаходлівыя па кампазіцыі, але праўда жыцця ў іх падменена ілжэпраўдай («Важкі працадзень» Е. Ганкіна — «Вожык», 1948, № 16; «Дарога ўраджаю» А. Волкава — «Вожык», 1950, № 15; «У гасцях добра, а дома лепш» П. Астроўскага — «Вожык», 1950, № 20 і інш.). Вытворчыя поспехі ў такіх малюнках паказваліся ў абсалютнай залежнасці ад любоўных пачуццяў станоўчых герояў. Спаткапні тут нязменна праходзілі ля Дошкі гонару, прычым палкія размовы закаханых перасыпаліся лічбамі з сацабавязацельстваў. Такія, напрыклад, малюнкі Е. Ганкіна «Каля Дошкі гонару» («Вожык», 1949, № 7) і «На заводзе працуем і так рэдка бачымся...» («Вожык», 1951, № 17). У першым кавалер заяўляе сваёй абранніцы, што яны ў наступны раз сустрэнуцца толькі тады, калі іх калгасы сустрэнуцца на Дошцы гонару.

121. М. Гурло. Малюнак для часопіса «Вожык». 1960

[23] Сов. печать. 1962. № 2. С. 37.

На другім закаханая не хоча часта сустракацца з каханым: «На Дошцы гонару мы ж заўсёды побач»,— гаворыць яна свайму кавалеру. Такія малюнкі смешныя сваёй наіўнасцю, жаданнем аўтараў задаволіць густ наглядчыкаў за мастацтвам і літаратурай, бюракратаў. Абмежаванасць тэматыкі, «стральба з гармат па вераб'ях» — адметныя рысы тагачаснай «бытавой» карыкатуры.

Большасць карыкатур, апублікаваных на старонках «Вожыка» ў першыя пасляваенныя гады, стваралася на канкрэтныя тэмы. Аб гэтым гавораць іх назвы: «Камароўскі рынак» Д. Красільнікава (1945, № 2), «У кінатэатры «Беларусь» А. Волкава (1945, № 3), «На мінскіх вуліцах» С. Раманава (1945, № 4), «На Нямізе вясна» М. Гурло (1946, № 3—4).

Прывязваючы сатыру да пэўнага месца, карыкатурысты тым самым пазбаўляліся магчымасці абагульніць з'явы жыцця, што адмоўна ўплывала на мастацкія якасці сатырычнага малюнка. Першыя вожыкаўскія карыкатуры — гэта хутчэй вельмі нясмелыя накіды з натуры, у якіх дзеючыя персанажы надзелены шаржыраванымі рысамі. Сатырычны вобраз у іх адсутнічае, таму што ў цэнтры ўвагі мастака аказваецца адзінкавы, досыць часта выпадковы факт. Няма ў гэтых творах і канфлікту, затое адзнакі лакіроўкі відавочныя.

Сутнасць многіх карыкатур «Вожыка» зводзілася, напрыклад, да наступнага: «У магазінах Мінска прадаюцца цацкі з вельмі нетрывалай афарбоўкай» (1950, № 8) і інш. Карыкатуры на такія тэмы займальныя, смешныя, але смех гэты пусты, у ім не адчуваюцца абурэнне сатырыка, яго непрымірымыя адносіны да адмоўных з'яў.

Вузкасць і абмежаванасць тэматыкі ідэйнага зместу твора даволі часта абумоўліваюць слабасць яго мастацкага боку. Як справядліва адзначае К. Крапіва: «Ідэйную якасць твора нельга механічна адрываць ад мастацкай якасці. Яны не існуюць у творы паасобку, а складаюць адно непадзельнае цэлае. З памяншэннем аднае якасці памяншаецца і другая. І як бы аўтар ні прыкідваўся, што ён падымае вялікі цяжар, як бы ні крактаў пры гэтым, фокус яму не ўдасца: легкаважкасць матэрыялу для ўсіх відавочна»[24].

У цэлым пасляваенная графіка — дзецішча свайго часу. Больш за іншыя віды мастацтва яна з прычыны сваёй «злабадзённасці» трапіла ў палон розных тагачасных вульгарных тэорый. Замест праўды — праўдападобнасць, замест мастацкага вобраза — павярхоўны рэпартаж. Іншымі словамі, творцы менш за ўсё тварылі, а больш добрасумленна выконвалі «сацзаказ».

* * *

Першае пасляваеннае дзесяцігоддзе ў развіцці к н і ж н а й г р а ф і к і Беларусі стала заканамерным працягам мастацкай традыцыі, якая склалася ў ілюстраванні кнігі к пачатку 40-х гадоў. Большасць мастакоў, якія працавалі ў галіне кніжнай графікі ў перадваенныя гады, працягвалі сваю працу і пасля вайны. Творчы стыль новага пакалення беларускіх графікаў, за рэдкім выключэннем, выпрацоўваўся ў межах ужо існаваўшай сістэмы мастацкага ілюстравання. У цэлым гэта сістэма можа быць вызначана як сюжэтна-апавядальная, якая вырашае задачу афармлення кнігі серыяй паслядоўных ілюстрацый, характарызуецца імкненнем да дакладнай перадачы рэчаіснасці, да стварэння праўдзівай характарыстыкі літаратурнага вобраза, а таксама да раскрыцця сродкамі графікі сюжэта і ідэйнага зместу літаратурнага твора. У даваенны час

[24] Крапіва К. Зб. тв.: У 4 т. Мн., 1963. Т. 4. С. 308—309.

ілюстраваліся ў большасці выпадкаў толькі выданні для дзяцей і юнацтва, і ўсе мастакі, якія супрацоўнічалі ў Белдзяржвыдавецтве, непазбежна ў большай ці меншай ступені з'яўляліся мастакамі дзіцячай кнігі. Такое становішча захавалася да сярэдзіны 50-х гадоў.

У 1948—1949 гг. у выданні дзіцячых кніг наступіла пэўнае ажыўленне. Павялічыліся колькасць назваў, тыраж кніг, палепшылася іх паліграфічная якасць.

У верасні 1948 г. у Мінску была арганізавана выстаўка мастацкага афармлення кнігі і іншай друкаванай прадукцыі, на якой экспанаваліся творы больш як трыццаці беларускіх графікаў. Найбольш прыкметны раздзел склалі ілюстрацыі да мастацкай літаратуры. Прыцягнулі ўвагу малюнкі А. Волкава да казкі М. Багдановіча «Мушка-зелянушка і камарык — насаты тварык», ілюстрацыі П. Астроўскага да аповесці А. Міронава «Далёка на Поўначы», работы В. Ціхановіча, І. Давідовіча, В. Грамыкі і інш. Экспазіцыя засведчыла пэўны якасны рост выданняў і значныя магчымасці далейшага паляпшэння выдавецкай справы ў БССР.

Варта адзначыць цікавую асаблівасць, якая адыграла станоўчую ролю ў развіцці кніжнай графікі Беларусі. Многія мастакі, якія афармлялі ў Белдзяржвыдавецтве дзіцячую літаратуру, адначасова супрацоўнічалі ў сатырычным часопісе «Вожык». Кніжная і сатырычная графіка цесна зніталіся ў творчасці А. Волкава, В. Ціхановіча, С. Раманава, Д. Красільнікава, Е. Ганкіна, М. Гурло. Да 1955 г. малюнкі «Вожыка» ўзнаўляліся спосабам высокага друку. Абмежаваная колькасць фарбаў выпрацоўвала навыкі дасягаць мэты скупымі, лаканічнымі сродкамі. Асноўная выяўленчая нагрузка пераносілася на контурны малюнак, які падфарбоўваўся акварэллю. Гэты прыём стаў з поспехам ужывацца ў ілюстраванні дзіцячых кніг. Зблізжэнне часопіснасатырычнай і кніжнай графікі, характэрнае і для 30-х гадоў, адбывалася не толькі на шляхах распрацоўкі аднолькавых тэхнічных прыёмаў. У дзіцячую ілюстрацыю ўсё часцей трапляюць і тыпажы, якія сфарміраваліся ў бытавой графічнай сатыры, выкарыстоўваюцца гіпербала і гратэск.

Поспехі дзіцячай кніжнай графікі першага пасляваеннага дзесяцігоддзя ў значнай ступені былі звязаны з ілюстраваннем казак, выпуск якіх у гэтыя гады прыкметна ўзрос. Прынцыпы мастацкага афармлення жанру выпрацоўваліся ў дыскусіях вакол праблемы выяўлення казачнасці. Ва ўмовах барацьбы за ўмацаванне рэалістычнага пачатку ў савецкім мастацтве казачнасць спрабавалі ўвасабляць у рэалістычных формах, не звяртаючы ўвагі на ўмоўнасць такіх твораў, іх жанравую спецыфічнасць. Ужо ў даваенныя гады вызначаюцца розныя шляхі ў ілюстраванні казак: адны мастакі падкрэслівалі іх рэалістычную аснову, другія — казачнасць, трэція спалучалі і тое і другое.

У беларускай кніжнай графіцы 30-х гадоў традыцыі ілюстравання казак толькі пачыналі складвацца. У пасляваенны перыяд казка стала важнай галіной мастацкіх пошукаў многіх беларускіх майстроў кнігі. У гэты час ілюстраваннем казак займаліся А. Волкаў, В. Ціхановіч, М. Гуціеў, І. Давідовіч, М. Бельскі, П. Астроўскі і інш.

У першым пасляваенным дзесяцігоддзі завяршаецца ў асноўных рысах фарміраванне творчай манеры А. Волкава, мастака шырокага дыяпазону, карыкатурыста, ілюстратара, плакатыста, аўтара цікавых станковых малюнкаў і акварэляў. Характэрныя асаблівасці яго творчасці — уменне разгарнуць выяўленчае апавяданне, займальнасць і вастрыня графічнай мовы. Вялікая яго роля ў стварэнні вясёлай, дынамічнай кнігі для дзяцей. У 1946 г., працягваючы

лінію, вызначаную ім яшчэ ў даваенных работах да казак «Пых» (1938) і «Ровушка-каровушка» (1939), А. Волкаў праілюстраваў народную казку «Рэпка». Развароты кнігі ствараюць непарыўны ланцуг паўпалосных ілюстрацый, жывое і эмацыянальнае «апавяданне ў малюнках», якое падрабязна ўзнаўляе рытміку развіцця сюжэта. Імкненне А. Волкава стварыць своеасаблівы дыяфільм на паперы прыкметна і ў афармленні казкі «Саламяны бычок» (1949) і новага выдання казкі «Пых» (1948). Мастак знайшоў кампазіцыю макета, якая дапамагае выявіць рытм казачнага апавядання: персанажы разыгрываюць захапляльны спектакль, жэсты і міміка іх выразна перабольшаны. Калі ў ілюстрацыях да казак «Пых» і «Рэпка» малюнак плоскасны, пазбаўлены глыбіні, то ў афармленні кніжкі «Саламяны бычок» мастак разгортвае дзеянне ў глыбіні ўмоўнага асяроддзя, якое не парушае плоскасці старонкі. Шліфуецца знешні выгляд персанажаў, выпрацоўваецца пэўная графічная сістэма вобразаў, ствараецца своеасаблівы «волкаўскі тыпаж».

У «Саламяным бычку» ўскладняецца роля вокладкі. Малюнак на ёй не проста ўзнаўляе эпізод сюжэта, а падае чытачу персанажаў казкі такім чынам, што становіцца своеасаблівым графічным ключом да ілюстрацыйнай серыі, вызначае яе характар. Большых поспехаў мастак дасягае ў тых кампазіцыях, дзе ён дапаўняе тэкст сваім уяўленнем, спалучаючы казачны характар падзей з сапраўдным рэалізмам у адлюстраванні народнага побыту.

Новыя магчымасці ў раскрыцці зместу выявіў А. Волкаў пры вырашэнні ілюстрацый да вершаванай казкі М. Багдановіча «Мушка-зелянушка і камарык — насаты тварык» (1947). Гісторыя мужнага, элегантнага кавалера-камарыка і бестурботнай, распешчанай дамы-мухі — гэты сплаў сатыры і фантазіі знайшоў дакладнае графічнае ўвасабленне. Надзяляючы насельнікаў травянога царства чалавечымі рысамі, мастак паказвае шлях да правільнага разумення тэксту. У кнізе бліскуча аб'ядналіся абодва бакі таленту мастака — ілюстратара і карыкатурыста; малюнкі вытрыманы ў даступнай для дзяцей сатырычнай манеры.

А. Волкаў аперыруе шырокім наборам сродкаў выразнасці, праяўляючы багатую фантазію ў кампазіцыях заставак, канцовак, арыгінальна аб'ядноўваючы тэкст і малюнкі ў разваротах кнігі.

122. А. Волкаў. Ілюстрацыя да паэмы Я. Коласа «Новая зямля». 1949

Цікавая па задуме вокладка: на павуцінцы, што павісла паміж дзьмухаўцоў, пагушкваецца мушка-зелянушка. Павуцінка-гушкалка, неадпаразова выкарыстаная ў ілюстрацыйнай серыі, стала тым маляўнічым элементам, які дапамог выразна адлюстраваць падтэкст твора, адносіны да сітуацыі з боку паэта і мастака.

Рысы мяккага гумару ўласцівы ілюстрацыям да казкі «Лёгкі хлеб» (1948), дзе мастак зноў звяртаецца да прыёму антрапамарфізму. Дакладнасць і лаканізм у абмалёўцы персанажаў і іх асяроддзя выяўляюць у ім сталага мастака-ілюстратара.

Адна з цікавейшых з'яў у беларускай кніжнай графіцы першага пасляваеннага дзесяцігоддзя — ілюстрацыі А. Волкава да кнігі Я. Коласа «Новая зямля» (1949). У ёй у значнай ступені размыта розніца паміж «дарослай» і «дзіцячай» інтэрпрэтацыяй вобразаў эпічнай паэмы класіка беларускай літаратуры. Ад ліста да ліста мастак узбагачае ўяўленне аб героях паэмы, пераканаўча малюе іх лёс, з вялікім пачуццём паказвае беларускую прыроду. Добра перададзены ў ілюстрацыях нацыянальны дух твора — і ў знешнім выглядзе персанажаў, і ў дакладна падмечаных дэталях іх побыту, і ў замалёўках прыроды.

Сапраўднага драматызму дасягае А. Волкаў у фінальным лісце графічнай серыі, на якім адлюстравана смерць Міхала. Нерухома ляжыць ён на ложку, у выглядзе і жэстах брата і жонкі адчуваецца безвыходнасць. Яна ўзмацняецца чорнымі плямамі цепяў ад іх постацей на сцяне.

Тая ж графічная манера ўласціва ілюстрацыям А. Волкава да рамана «Будучыня» Э. Самуйлёнка (1947), апавядання «Сярэбранае капытца» П. Бажова (1949), зборніка апавяданняў «Заўтра ў школу» А. Васілевіч (1956) і інш. У малюнку «Натка збіраецца ў школу» мастак з вялікай цеплынёй паказвае юную гераіню на парозе вельмі важнай падзеі ў яе жыцці. Ён адмовіўся ад кампаноўкі сюжэта ў традыцыйным прамавугольніку, пакінуўшы рысунак маляўнічай плямай на белым полі старонкі. Моцнае бакавое святло дазваляе акрэслена вылепіць аб'ём тонам, абыграць фактуру прадметаў.

Вядомы майстар савецкай графікі

123. А. Волкаў. Ілюстрацыя да кнігі А. Васілевіч «Заўтра ў школу». 1956

Д. Дубінскі пры абмеркаванні выстаўкі выяўленчага мастацтва і народнай творчасці Беларусі, якая адбылася ў лютым 1955 г. у Маскве, высока ацаніў работы А. Волкава, што экспанаваліся на ёй. «Па-мойму, гэта цудоўны і надзвычай разнастайны па жанрах майстар... Характэрна для яго багацце прыёмаў і добрае веданне матэрыялу. Лепш за ўсё яму ўдаюцца каляровыя акварэльныя рэчы. Такімі з'яўляюцца свежыя і вясёлыя, зробленыя з вялікай выдумкай малюнкі для дзіцячых кніг «Саламяны бычок» і «Казка пра папа і пра работніка яго Балду» [25].

Далейшая творчасць А. Волкава як мастака кнігі не пазбаўлена пэўных супярэчнасцей і недахопаў. Графік паступова адмаўляецца ад умоўнасці адлюстравання. У яго, як і ў

[25] Декада белорусского искусства и литературы в Москве 11—21 февраля 1955 г. С. 299.

іншых беларускіх мастакоў кнігі, знікаюць адрозненні ў падыходзе да станковай работы і кніжнай ілюстрацыі. Ён стварае завершаныя жывапісныя кампазіцыі з дэталёва распрацаваным асяроддзем і прасторавымі адносінамі. Трэба ўсё ж адзначыць, што падобнае імкненне да станкавізму, уласцівае многім савецкім майстрам ілюстрацыі, у Беларусі праявілася ў адносна сціплых памерах, што тлумачылася слабасцю паліграфічнай базы выдавецтваў, якія арыентавалі мастакоў на больш зручную для друку тэхніку штрыхавога або сілуэтнага малюнка.

Рысы карціннасці ўласцівы ілюстрацыям А. Волкава да зборніка беларускіх казак «Каток — залаты лабок» (1955). Цікавая ў цэлым работа не пазбаўлена недахопаў, на асобных лістах адчуваецца налёт сентыментальнасці, колеравая вяласць. Затое сюжэтныя застаўкі і канцоўкі, выкананыя ў падкрэслена графічнай манеры двума колерамі (чорным і чырвоным), упрыгожваюць кнігу. Імкненне да вытанчанасці формы, да стараннай апрацоўкі кожнай дэталі прывяло мастака да частковай страты казачнай інтанацыі ў афармленні казкі «Дванаццаць месяцаў» (1956). У далейшым А. Волкаў здолеў вярнуцца да больш лаканічнай, абагульненай мовы адлюстравання, якая садзейнічала большай выразнасці ілюстрацый і цэльнасці кніжнага макета. Паступовае адмаўленне ад залішняй маляўнічасці заўважаецца ў афармленні зборніка казак «Бацькаў дар» (1957) і «Беларускіх народных казак» (1958). У немалой ступені гэтаму садзейнічала праца ў сатырычным часопісе «Вожык».

Цікавымі знаходкамі ў галіне афармлення такога спецыфічнага жанру дзіцячай літаратуры, як казка пра жывёл, адзначана пасляваенная творчасць В. Ціхановіча. Прынцып паказу звяроў, пры якім яны дзейнічаюць у адпаведнасці з псіхалагічнай сітуацыяй казкі, надзяляюцца рысамі людзей і рознымі чалавечымі якасцямі, што атрымаў паслядоўнае ўвасабленне ў такіх мастакоў дзіцячай кнігі, як К. Кузняцоў, Я. Рачоў, Ю. Васняцоў, быў добра засвоены і не раз паспяхова выкарыстаны ў творчай практыцы беларускага графіка. Казачныя антрапаморфныя вобразы ствараюцца ім з дапамогай «тонка падмечанага падабенства паміж паводзінамі чалавека і звычкамі той ці іншай жывёлы»[26]. Як і Я. Рачоў, мастак у сваіх анімалістычных малюнках імкнецца паказаць чалавечыя ўзаемаадносіны і ўчынкі.

124. А. Волкаў. Ілюстрацыя да казкі «Дзед і жораў». 1955

У 1945 г. у яго афармленні выйшла кніжка А. Якімовіча «Вераб'ёвы

[26] Шантыко Н. И. Книга, художник, время. М , 1962. С. 112. Выданне, выкананае ў вельмі рэдкай для БССР форме кніжкі-гармоніка, было надрукавана ў адзін колер на паперы вельмі нізкай якасці.

госці. Нашы прыяцелі», адно з першых пасляваенных дзіцячых выданняў у БССР [27]. Графіку ўдалося ў серыі малюпкаў тушшу жыва і перакаваўча паведаміць дзецям аб гаспадарлівым і гасцінным вераб'і. В. Ціхановіч бліскуча справіўся з задачай паказу птушак у адзенні, надзяліў іх выразным, запамінальным абліччам.

Другой вялікай работай у гэтым плане з'явілася афармленне кнігі

125. А. Волкаў. Ілюстрацыя да казкі «Каток — залаты лабок». 1955

З. Бядулі «Мурашка-Палашка» (1948). Ілюстрацыі былі выкананы ў тэхніцы каляровага малюнка тушшу. Стрыманая заліўка сілуэтаў акварэллю захавала празрыстую лёгкасць графічнага малюнка.

Звяртаючыся да прыёму «ачалавечвання» жывёл, мастак падкрэслівае сацыяльную прыналежнасць персанажаў. Працалюбівыя мурашкі перасоўваюцца, як людзі, трымаючы ў пярэдніх лапках зброю для абароны ад ворага; у мядзведзя, апранутага ў багатыя строі, яўна выступаюць рысы самалюбавання, ганарлівасці. В. Ціхановічу давялося вырашаць даволі складаную задачу адлюстравання на адным лісце такіх рознамаштабных істот, як мурашкі, мядзведзь, паляўнічы, захоўваючы пры гэтым уяўленне пра сапраўдную велічыню адважных мурашак і іх буйных ворагаў. Мастак змяшчае маленькіх насякомых у самых блізкіх і выйгрышных пунктах кампазіцыі: на лісцях, грыбах і г. д., і яны не губляюцца ў сцэнах, дзе сустракаюцца са сваімі вялікімі суседзямі. Удала раскрыты ў ілюстрацыях нацыянальны каларыт: «І простая ся-

126. В. Ціхановіч. Вокладка. 1949

[27] Кнігу «Вераб'ёвы госці. Нашы прыяцелі» В. Ціхановіч афармляў разам з М. Гуціевым.

лянская хустачка, якой павязана Палашка, і выгляд мядзведзя, пышнага магната, і вусаты паляўнічы, ганарлівы шляхціц — усё гэта характэрнабеларускае ў поўнай адпаведнасці з казкай Бядулі» [28]. Удалося мастаку перадаць і другі, сацыяльна-гістарычны план апавядання, які ў іншасказальнай форме адлюстраваў успаміны пра цяжкае мінулае беларускага народа, пра яго змаганне з прыгнятальнікамі. Кніга па праву стаіць у шэрагу лепшых па мастацкаму афармленню дзіцячых выданняў пасляваеннага часу і некалькі разоў перавыдавалася. Графічная манера мастака вастрынёй і дакладнасцю лінейных вырашэнняў нагадвае ў нечым манеру А. Канеўскага, які ў тыя гады выступіў з цудоўнымі ілюстрацыямі да «Прыгод Бураціна» А. Талстога.

Важнай ступенькай у фарміраванні арыгінальнага стылю В. Ціхановіча з'явілася праца над афармленнем казкі «Як кот звяроў напалохаў» (1949). Мякчэйшым і багацейшым на дэталі робіцца малюнак, ускладняецца колеравае вырашэнне ілюстрацый, узрастае ступень «ачалавечвання» жывёл, што дазваляе стварыць шматпланавыя вобразы герояў народнай казкі, якія раскрываюць яе сатырычную накіраванасць.

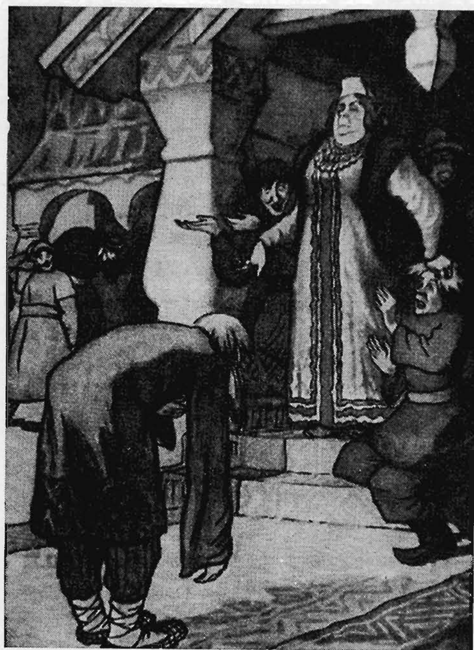
Калі для кніг канца 40-х гадоў характэрна разнастайнае графічнае вырашэнне ілюстрацый, то ў 50-я гады мастак пачынае абмяжоўваць кола прыёмаў вобразнай выразнасці. Амаль усе работы ён выконвае ў тэхніцы малюнка тушшу, злёгку падсвечанага акварэллю. Так праілюстраваны ім кнігі-альбомы «Звяры нашых лясоў» (1951) і «Рыбы на-

[28] Орлова М. Искусство Советской Белоруссии. С. 260.

127. М. Гуціеў. Атрад Налівайкі ў Магілёве. 1954

шых рэк» (1952) А. Вялюгіна, казкі «Дзяцел, Варона і Ліс» (1953), «Сабака і Воўк» (1955), «Конь і Леў» (1965) і інш.

128. М. Гуціеў. Ілюстрацыя да казкі А. С. Пушкіна «Казка пра рыбака і рыбку». 1956



Адданасць адной манеры ў афармленні кніг розных жанраў, розных аўтараў калі-нікалі перашкаджала правільна схапіць характар твора, з'яўляліся рысы мастацкага штампа. У многім тут была павінна і паліграфія, якая абязлічвала працу мастака: ілюстрацыі ў кнігах вельмі моцна адрозніваліся ад арыгінала, малюнак прыкметна агрубляўся, скажаўся колер.

Асобную групу сярод работ В. Ціхановіча склалі ілюстрацыі да кніг В. Біянкі, І. Сакалова-Мікітава, М. Прышвіна, В. Вольскага, А. Вялюгіна, у якіх мастак паказаў сябе ўважлівым і ўдумлівым наглядальнікам жывой прыроды, што ўмее паказаць жыццё яе насельнікаў у паэтычных графічных кампазіцыях.

У другой палове 50-х гадоў у творчасці В. Ціхановіча назіраецца імкненне да аднаўлення мастацкай манеры. Мастак, які раней пазбягаў захаплення грунтоўнай танальнай і жывапіснай распрацоўкай ілюстрацый, цяпер актыўна звяртаецца да яе. Вынікам з'явілася афармленне «Зімоўя звяроў» (1956) і «Казкі пра смелага вожыка» (1957). Гэтыя работы дазваляюць наглядна прасачыць характар змен, што адбыліся ў падыходзе да ілюстравання. Вялікую ролю набывае колер, лінейны малюнак змяняецца жывапіснай распрацоўкай аб'ёму і прасторы, кампазіцыя палосных ілюстрацый грунтуецца на выкарыстанні ўсёй плоскасці традыцыйнага прамавугольнага фармату і набывае некаторую статычнасць. Жывёлы адлюстроўваюцца з вялікім набліжэннем да натуры. Але, парушыўшы знойдзеную ім раней раўнавагу ў спалучэнні анімалістычнага і антрапаморфнага пачаткаў, неабходных у ілюстрацыях да казак падобнага роду, мастак не дасягнуў адпаведнай натуральнасці ў графічным вытлумачэнні вобразаў і падзей.

На рубяжы 50—60-х гадоў В. Ціхановіч, падсумоўваючы асабісты вопыт і дасягненні іншых мастакоў, паступова намячае для сябе новыя накірункі працы над кнігай, якія вызначаюцца большай гібкасцю ў выкарыстанні тэхнічных сродкаў, імкненнем да раскрыцця не толькі зместу, але і стылю кнігі, выразнасцю графічнай мовы.

Значны ўклад у развіццё кніжнай графікі рэспублікі зрабіў М. Гуціеў. У 1945 г. ён быў прызначаны галоўным мастаком Дзяржаўнага выдавецтва БССР. Важнай і адказнай рабоце па мастацкаму рэдагаванню кніг, падбору і выхаванню кадраў мастацкіх і тэхнічных рэдактараў ён аддаў больш за 27 гадоў. Паспяхова і разнастайна выступаў ён і як афарміцель і ілюстратар кнігі.

З яго работ па вонкаваму афармленню кнігі вылучаюцца эмацыянальна выразная вокладка да нарыса В. Вольскага «Гастэла» (1946) — дынамічная, нібыта распаленая назва кнігі над чырвонымі языкамі ахопленай полымем калоны нямецкіх танкаў; вокладка рамана М. Лынькова «Векапомныя дні» (1951), на якой выява бясконцай стужкі партызанскай калоны зрабілася сімвалічнай выявай шырыні і неперамажнасці партызанскага руху.

Не задаволіўшыся магчымасцямі тонавай акварэлі, якая была выкарыстана ім у серыі ілюстрацый да «Вечароў на хутары ля Дзіканькі» М. Гогаля (1949), М. Гуціеў на шляху пошукаў новых сродкаў выразнасці ў кніжнай графіцы звяртаецца да даволі рэдкай тэхнікі гратажу — рысунка, які атрымліваецца метадам прадрапвання пяром або іншым вострым інструментам ліста паперы, залітага тушшу. У гэтай тэхніцы, імітуючы гравюру на дрэве, ім былі выкананы выяўленчыя шмуцтытулы і франтыспіс да «Трагедый» У. Шэкспіра (1954). Наступным крокам быў зварот да тэхнікі тарцовай ксілаграфіі ў невялічкіх па памерах цікавых ілюстрацыях да «Аповесці аб ясным Стахоры» М. Садковіча (1956).

Звяртаўся М. Гуціеў і да літаратурнай казкі. З яго ранніх работ цікавае афармленне зборніка казак А. С. Пушкіна (1948), дзе ўпершыню за пасляваенныя гады ў афармленні беларускай кнігі былі выкарыстаны супервокладка і мастацкі форзац. На ім намаляваны карабель, што плыве да далёкага вострава-крэпасці са спадарожным ветрам. Стрыманая графічная стылізацыя форм і спалучэнне спакойных вохрыстых і шэра-блакітных колераў дапамагаюць мастаку дасягнуць уяўлення казачнай даўніны. Мастацкі форзац стварае адпаведны настрой і падводзіць чытача да казачных падзей. Палосныя ілюстрацыі-ўклейкі, што ўяўляюць старанна распрацаваныя акварэльныя кампазіцыі, захапляюць займальнасцю адлюстраваных матываў, рамантычнай афарбоўкай вобразаў.

Да гадавіны пушкінскага юбілею М. Гуціеў праілюстраваў «Казку пра рыбака і рыбку» (1956). Знаходзячыся пад уплывам багатай мастацкай традыцыі яе афармлення [29], ён пайшоў па шляху жанравай інтэрпрэтацыі казкі. Падкрэсліваючы ненасытную хціваснь пыхлівай і злой старой і безадказную пакорлівасць старога, графік вылучае на першы план бытавы бок у з'едлівай пушкінскай сатыры.

Над афармленнем беларускіх літаратурных казак працаваў М. Красільнікаў, вядомы майстар сатырычнай графікі, які нямала зрабіў для развіцця гэтага жанру ў Беларусі. Яго ўплыў быў прыкметны ў фарміраванні творчага почырку маладых графікаў часопіса «Вожык». Вокладкі і тытульныя лісты яго дзіцячых кніжак адзначаны высокай шрыфтавой культурай, арыгінальныя па кампазіцыі.

Афармленне казкі В. Віткі «Вавёрчына гора» (1948) — адна з цікавейшых яго работ. Адмыслова вырашаны вокладка кнігі, шрыфт загалоўка. Выкарыстанне элементаў расліннага арнаменту, каляровыя спалучэнні дапамагаюць зацікавіць дзяцей, настроіць іх на ўспрыняцце гісторыі пра сімпатычных дружных зверанят. Аўтар пачынае казку з паэтычнай анатацыі, у якой лаканічна раскрывае яе змест. Мастак апраўляе тэкст анатацыі рамкай і падае яго на фоне ляснога пейзажу. Вакол рамкі размешчаны персанажы казкі, пра якіх апавядаецца ва ўступе.

З сумным відам сядзіць на яловай галінцы хворая вавёрачка, бусел у акулярах уважліва чытае ліст.

[29] Гэту казку А. С. Пушкіна ілюстравалі М. Несцераў, І. Білібін, У. Канашэвіч, Б. Дзегцераў і многія іншыя мастакі.

З густам карыстаецца мастак прыёмам «ачалавечвання жывёл». Звяры і птушкі ў ілюстрацыях М. Красільнікава валодаюць здольнасцю думаць, адчуваць, рабіць добрыя справы.

Выконваючы тытульны ліст да апавядання Я. Брыля «Ліпка і клёнік» (1949), мастак дапаўняе рысаваны шрыфт лаканічнымі замалёўкамі пяром зверанят, злучае надпісы і малюнкі ў выразную кампазіцыю з рытмічным чаргаваннем выявы і слова. Шмат якія работы М. Красільнікава засталіся незавершанымі. Заўчасная смерць не дала ажыццявіцца творчым планам вядомага графіка.

Традыцыйная на той час эвалюцыя ад графічнасці да жывапіснасці была ўласціва і творчасці І. Давідовіча, які спалучаў заняткі кніжнай графікай са станковым жывапісам. На змену дэкаратыўнай умоўнасці колеру ў стылі Ю. Васняцова ў яго ілюстрацыях да казкі «Заечая хатка» (1949) прыходзіць дакладная перадача форм і фарбаў натуры ў акварэлях да казак «Рэпка», «Курачка-раба» (1954), «Карэйскіх казак» (1954) і «Апавяданняў для маленькіх» Л. Талстога (1955). Ускладненне тэхнікі выканання, якое ішло разам з пошукамі вобразнасці на жанрава-псіхалагічнай аснове, прыводзіла ў некаторых выпадках да страты казачнасці. У ілюстрацыі да «Курачкі-рабы» сцэна гора (старога і старой) занадта акцэнтавана, і гэта, па сутнасці, скажае ідэю казкі, у якой асуджаецца ўсялякае хваляванне з-за дробязей. Больш удала выканана І. Давідовічам афармленне зборніка казак М. Танка «Ехаў казачнік Бай» (1955), у якім забаўныя маленькія чорна-белыя малюнкі заставак і канцовак дапаўняюцца гучнымі, сакавітымі па колеры акварэлямі палосных ілюстрацый.

Цікавую грань у мастацтве афармлення казкі ўяўляе творчасць М. Бельскага. Ад няўдалай, у многім спрошчанай, неглыбокай трактоўкі ілюстрацый да казкі П. Яршова «Канёк-Гарбунок» (1954) ён звяртаецца да стылізацыі. У ілюстрацыях да юбілейнага выдання пушкінскай

129. М. Бельскі. Ілюстрацыя да казкі І. Яршова «Канёк-Гарбунок». 1954

«Казкі пра цара Салтана» (1956) расліны ператвараюцца ў мудрагелісты геаметрычны арнамент, сілуэт лодкі мараходаў ствараецца з каляровай мазаікі, іх адзенне пакрываецца ўзорам. Усё гэта дапамагае аўтару накінуць покрыва рамантычнай таямнічасці на канкрэтныя жыццёвыя з'явы, пакладзеныя ў аснову малюнкаў.

Як і А. Волкаў, М. Бельскі не абмяжоўваўся казачнай тэмай у кніжнай графіцы. Выпускнік графічнага факультэта Кіеўскага мастацкага інстытута, ён ужо ў першых сваіх работах, якія захоўвалі сляды вучнёўства і былі блізкія стылёва да твораў вядомага ўкраінскага графіка І. Іжа-

кевіча[30], паказаў добрае валоданне рысункам і акварэльнай тэхнікай.

У буйнапланавых кампазіцыях да апавядання «Максімка» К. Станюковіча (1954) мастак стварыў вобраз простага рускага матроса, чалавека нялёгкага лёсу, які захаваў душэўную дабрыню, адкрытасць, чалавечнасць. Ілюстрацыя-партрэт Івана Лучкіна захапляе глыбінёй пранікнення ў чалавечы характар, дакладнасцю дэталей.

Шматбаковым і пераканаўчым атрымаўся і вобраз Сымона Латушкі ў партрэтнай ілюстрацыі да паэмы «Рыбакова хата» Я. Коласа (1957), які па задумцы паэта ўвабраў у сябе лепшыя рысы беларускага народнага характару: незвычайную дабрыню, гасціннасць, аптымізм, знаходлівасць у любых абставінах. Сымон адлюстраваны ў момант, калі ён, уладкаваўшыся на печы, слухае журботную гісторыю маладой сям'і. У позірку гэтага мудрага, кемлівага чалавека паяўляецца ледзь прыкметная ўсмешка, адчуваецца, што выхад будзе знойдзены, зло будзе пакарана.

Прафесійнае валоданне каляровай акварэллю ў спалучэнні з дакладна выкарыстаным гісторыка-этнаграфічным матэрыялам вабіць у серыі ілюстрацый М. Бельскага да зборніка «Паэмы» Я. Купалы (1957). Свежыя сакавітыя лісты з выразна знойдзеным псіхалагічным рашэннем сюжэтаў добра ўпрыгожваюць кнігу.

У пасляваенныя гады ў кніжнай графіцы значнае месца пачала займаць тэма ваеннага дзяцінства. Ваенная тэма прыцягнула ўвагу мастакоў — франтавікоў, партызан.

Малюнкамі да зборніка вершаў Э. Агняцвет «Васількі» (1947) пачаў свой шлях у мастацтве кнігі С. Раманаў. Удзельнік партызанскага руху ў Беларусі, ён з вялікай пераканальнасцю ілюстраваў творы аб Вялікай Айчыннай вайне, апавяданні аб гераічным мінулым нашай Радзімы. Асноўным напрамкам у яго рабоце як мастака кнігі стала афармленне літаратуры для дзяцей малодшага і сярэдняга школьнага ўзросту.

Тэма станаўлення юнага характару ў цяжкіх выпрабаваннях ваеннага часу знайшла адлюстраванне ў малюнках алоўкам да кнігі І. Сіўцова «Самыя юныя» (1949). У найбольш удалых з іх («Лёня і сержант Анікін у лесе») у паставах, жэстах хлопчыка і параненага байца, які аддае апошні загад, добра выяўлены драматызм, трывожны стан надыходзячай небяспекі. Уласны жыццёвы вопыт і майстэрства дапамаглі мастаку зрабіць серыю ілюстрацый да кнігі жывой і пераканаўчай. Пазней С. Раманаў пачынае работу над вялікай серыяй танальных ілюстрацый да зборніка «Ніколі не забудзем»[31], хвалюючай кнігі ўспамінаў беларускіх дзяцей — сведкаў і ўдзельнікаў падзей Вялікай Айчыннай вайны.

Добра валодаючы малюнкам, асабліва яго станковымі формамі, С. Раманаў даволі хутка засвоіў законы пабудовы кніжнай ілюстрацыі. Значна слабей выкананы ім вокладкі дзіцячых кніг. Падобнае адставанне знешняга афармлення кнігі ад узроўню ілюстрацый, невысокая шрыфтавая культура, уласцівыя многім выданням гэтага перыяду, былі вынікам адсутнасці ў большасці маладых мастакоў выдавецтва спецыяльнай падрыхтоўкі, прафесійных ведаў у гэтай галіне, якія набываліся большай часткай у практычнай рабоце над кнігай, вучобай у старэйшых таварышаў.

Над афармленнем кніг патрыятычнай тэматыкі для дзяцей школьнага ўзросту плённа працаваў П. Астроўскі. У другой палове 40-х —

[30] І. С. Іжакевіч (1864—1962) — народны мастак УССР.

[31] З ілюстрацыямі С. Раманава кніга выйшла ў 1951 г., з нязначнымі зменамі ў афармленні яна была перавыдадзена ў 1956, 1959, 1961 і 1965 гг.

пачатку 50-х гадоў, працуючы ў Дзяржвыдавецтве БССР, ён выканаў змястоўныя ілюстрацыйныя серыі ў тэхніцы рысунка пяром да твораў «Далёка на Поўначы» (1947) А. Міронава, «Прыгоды цымбал» (1948) А. Куляшова, «Няхай свеціць» (1959) А. Гайдара, «Карасік» М. Носава і інш. У ілюстрацыях адчуваецца не толькі прафесійнае майстэрства, але і разуменне спецыфікі работы мастака ў дзіцячай кнізе, што не вельмі часта сустракалася ў кніжнай графіцы рэспублікі тых гадоў. Яркасць і пераканальнасць дзіцячых вобразаў, дакладнасць псіхалагічных характарыстык спалучаюцца ў яго з чароўнасцю лёгкага рысунка пяром.

Цікавы раздзел яго творчасці ўтвараюць ілюстрацыйныя серыі да твораў мастацкай літаратуры для старэйшых школьнікаў і дарослых. Графік імкнуўся перадаць у іх не толькі знешнія абставіны апісаных падзей, але і настрой твора, раскрыць задуму пісьменніка, намеціць сацыяльна-псіхалагічную характарыстыку героя. Мастака захапляла магчымасць пошукаў свежых, арыгінальных графічных рашэнняў у тэхніцы рысунка вугалем, дзе ён мог выкарыстаць уласцівае ёй багацце градацый тону.

Цэльнасцю пабудовы афармлення, змястоўнасцю ілюстрацый, выкананых у алоўку, вылучаюцца «Апавяданні пра Чапаева» А. Конана (1949). Мастацкая якасць штрыхаваных рысункаў ілюстрацыйнай серыі да аповесці «Дрыгва» Я. Коласа (1952) узбагачае псіхалагізм у абмалёўцы персанажаў. З добрым густам афармлены вокладкі кніг «Белая бяроза» М. Бубёнава (1949), «Генерал Даватар» (1955) і інш.

Цікава выступіў у сярэдзіне 50-х гадоў выпускнік Маскоўскага мастацкага інстытута імя В. І. Сурыкава А. Луцэвіч. У створаных ім ілюстрацыях да кнігі В. Асеевай «Чароўнае слова» (1955) відаць жаданне графіка раскрыць маральна-этычныя праблемы, пакладзеныя ў аснову сюжэта, даць адпаведную выяўленчую інтэрпрэтацыю дзіцячых вобразаў. Станоўча ацаніў дэбют маладога майстра Д. Дубінскі пры абмеркаванні выстаўкі выяўленчага мастацтва і народнай творчасці БССР у Маскве (1955), назваўшы яго «таленавітым ілюстратарам».

З канца 40-х гадоў пачаў актыўную працу па мастацкаму афармленню кніг Ю. Пучынскі. Сярод яго беглых, выкананых у адной манеры малюнкаў да твораў розных аўтараў вылучаюцца серыі ілюстрацый чорнай акварэллю да рамана «У агні» І. Гурскага (1952) і аповесці «Антон-Гаротнік» Д. Грыгаровіча (1953). У яго работах адчуваецца апора на рэалістычную традыцыю тонавай ілюстрацыі і нават прамы ўплыў Кукрыніксаў і С. Герасімава.

На рубяжы 40—50-х гадоў Дзяржаўнае выдавецтва БССР пачало больш шырока прыцягваць мастакоў-жывапісцаў. Разам з І. Давідовічам у галіне дзіцячай кнігі паспяхова выступалі М. Манасзон (афармленне кнігі «Хлопчык і лётчык» Я. Купалы, 1953), Я. Ціхановіч (ілюстрацыі да «Чапаева» Д. Фурманава, 1948), В. Грамыка (акварэлі да кнігі «Дзед Мазай і зайцы» М. Някрасава, 1955), Д. Парахня, Р. Кудрэвіч, Н. Паплаўская. Высокія мастацкія вартасці былі ўласцівы рысункам да паэмы «Паўлік Марозаў» С. Шчыпачова (1952) і ілюстрацыям да рамана «Як гартавалася сталь» М. Астроўскага (1953), што стварылі вядомыя савецкія жывапісцы браты А. і С. Ткачовы, якія працавалі ў пачатку 50-х гадоў у Беларусі. Шырэй пачалі ўдзельнічаць у афармленні кніг графікі-станкавісты А. Тычына («Вавёрчына гора» В. Віткі, 1952), Л. Рап («Дзіцячы сад» А. Вялюгіна, 1954), Л. Лейтман, М. Чураба (зборнік апавяданняў Я. Брыля «У Забалоцці днее», 1952) і інш.

У другой палове 40-х — 50-я гады Белдзяржвыдавецтва даволі шырока запрашала да работы па мастацкаму афармленню кніг графікаў Масквы і Ленінграда. Акрамя В. Басава, які захаваў творчыя сувязі з рэспублікай з даваеннага часу, Г. Нікольскага (Масква), Г. Фіцінгофа і М. Качэргіна (Ленінград), для выдавецтва пачалі выконваць заказы маладыя ленінградскія мастакі В. Баранецкі і В. Бундзін. У шэрагу выпадкаў такое супрацоўніцтва давала станоўчыя вынікі. Работы вядомых савецкіх мастакоў кнігі служылі добрай школай майстэрства, прыкладам спелых прафесійных рашэнняў кніжнага афармлення.

Развіццё мастацтва кнігі Беларусі ў першым пасляваенным дзесяцігоддзі працякала ў рэчышчы ўзбагачэння традыцый кніжнага афармлення, што склаліся ў асноўных сваіх рысах яшчэ ў канцы 30-х гадоў. А. Волкаў, В. Ціхановіч, М. Гуціеў, М. Бельскі, С. Раманаў і іншыя графікі з узрастаючай упэўненасцю і майстэрствам звяртаюцца да шырокага кола тэм і вобразаў мастацкай літаратуры, ствараючы ілюстрацыйныя серыі, адзначаныя глыбінёй ідэйнага зместу і багаццем мастацкага вырашэння. Новыя рысы набыла праца над дзіцячымі вобразамі, больш адчувальнымі сталі асабістыя адносіны мастака да літаратурных герояў.

Побач з гэтым у мастацтве кнігі БССР гэтых гадоў сталі прыкметны і некаторыя негатыўныя моманты, што ўскладняла яго далейшае паспяховае развіццё. Павольны рост калектыву прафесійных мастакоў кнігі, абумоўлены недахопамі сістэмы мастацкай адукацыі ў рэспубліцы, папаўненне яго ў большасці выпадкаў за кошт жывапісцаў і графікаў-станкавістаў прывялі да перавагі станковых форм у кніжнай графіцы. Гэтаму садзейнічаў уплыў кніжнага мастацтва Масквы і Ленінграда, дзе на рубяжы 40—50-х гадоў вядучай зрабілася тэндэнцыя да сцірання адрозненняў паміж ілюстрацыяй і станковым графічным творам[32].

У кнізе часцей сталі выкарыстоўвацца ўклейкі — шматколерныя палосныя ілюстрацыі ў тэхніцы акварэлі ці гуашы, якія друкаваліся асобна ад набору. Магчымасць рэпрадуцыраваць у кнізе акварэльны жывапіс мела як станоўчыя, так і адмоўныя вынікі. З аднаго боку, кніга станавілася больш яркай, прыцягальнай, з другога — мастак, асабліва калі гэта быў жывапісец, выконваючы ілюстрацыі, усё менш задумваўся над спецыфікай работы ў кнізе. Ілюстрацыя ператваралася ў станковую акварэльную кампазіцыю. Кніга ў шэрагу выпадкаў пераставала разглядацца як адзіны арганізм: крытэрыем ацэнкі стала якасць асобных старонкавых ілюстрацый як самастойных твораў мастацтва. Гэтаму садзейнічаў і прынцып арганізацыі раздзелаў кніжнай графікі на выстаўках, дзе экспанаваліся, як правіла, толькі серыі палосных ілюстрацый.

Цікавыя і рознабаковыя пошукі канца 40-х — пачатку 50-х гадоў выліліся к сярэдзіне 50-х гадоў у збліжэнне творчых манер ілюстратараў. Творчае асэнсаванне зместу твора падмянялася перайманнем дасягненняў сюжэтна-апавядальнай сістэмы ілюстравання. Многія мастакі збядняда яе, зводзячы да простага выяўленчага пераказу сюжэта.

У другой палове 50-х гадоў у савецкай кніжнай графіцы у працэсе перагляду ўсталяваных меркаванняў традыцыя жывапіснай, тонавай жанрава-апавядальнай ілюстрацыі, здробненая эпігонствам і нятворчым перакладам фабулы на мову выяўлення, аказалася ў многім нядольнай задаволіць узрослыя патрабаванні да кніжнага афармлення. Заканамернасцю мастацкага развіцця

---

[32] Гл.: Чегодаев А. Д. Современное состояние и задачи книжной и станковой графики // Совр. состояние и задачи сов. графики. М., 1951. С. 9—27.

становіцца разнастайнасць творчых манер у ілюстраванні мастацкай літаратуры. Дасягненне мастаком максімальнага знешняга падабенства ў сцэнах, у аблiччы літаратурных герояў, абстаноўкі і г. д. больш не разглядаецца як адзіна магчымы шлях. Пачынаецца актыўны пошук сродкаў выразнасці на вобразнай, пластычнай аснове.

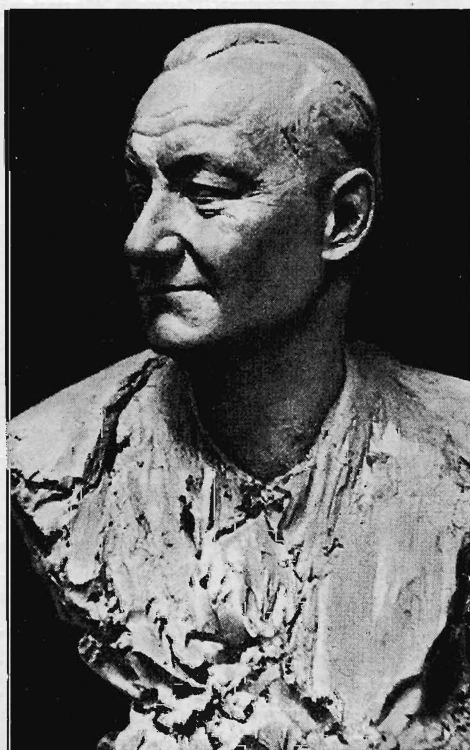
У Беларусі падобныя перамены ў падыходзе да мастацкага афармлення кнігі таксама атрымалі водгук, але пачаліся некалькі пазней і праходзілі больш павольна. У канцы 50-х гадоў тэндэнцыя сюжэтнай апавядальнасці ў кніжнай графіцы БССР паступова саступае месца новым творчым пошукам. Складанай аказалася тут роля мастакоў старэйшага пакалення. Яны падрыхтавалі глебу для далейшага развіцця кніжнага мастацтва ў рэспубліцы, але ўзначаліць гэты працэс давялося наступнаму пакаленню здольных маладых графікаў — А. Кашкурэвічу, А. Паслядовіч, Г. і Н. Паплаўскім, А. Лось, І. Някрасаву і інш., якія прыйшлі ў кнігу на рубяжы 50—60-х гадоў. Яны пачыналі сваю работу, маючы за плячамі не толькі вопыт мясцовых мастакоў-ілюстратараў першага пасляваеннага дзесяцігоддзя, але ў значнай меры абапіраючыся на лепшыя дасягненні сучасных савецкіх і зарубежных мастакоў кнігі.

СКУЛЬПТУРА

Велізарны запас уражанняў, вялікі асабісты вопыт і багацце мастацка-дакументальнага матэрыялу, набыты беларускімі мастакамі ў гады Вялікай Айчыннай вайны, прадвызначылі на доўгія гады тэму вайны і партызанскага руху як адну з галоўных у беларускім мастацтве пасляваеннага перыяду. Дзейнасць беларускіх скульптараў першых пасляваенных гадоў характарызуецца актыўным зваротам да гераічнай тэмы — асаблівасць, уласцівая савецкай скульптуры ў цэлым. Па меры таго, як усё далей адыходзілі дні гераічнай эпапеі Вялікай Айчыннай вайны, узрастала імкненне мастакоў глыбока асэнсаваць гістарычны подзвіг народа. І зноў жанр партрэта прыцягвае асаблівую ўвагу скульптараў: яшчэ былі свежыя ў памяці яркія вобразы мужных абаронцаў Радзімы. Тут выразна прасочваецца сувязь з творчасцю партрэтыстаў ваеннага часу. У пасляваенны перыяд мастакі ўзнаўляюць маральнае аблічча савецкіх воінаў, ужо глыбока ўсведамляючы прыроду іх гераізму.

У Беларусі працягваюць працаваць атрымаўшыя заслужаную вядомасць у гады вайны скульптары З. Азгур, А. Бембель, М. Керзін,

130. М. Керзін. Народны артыст БССР Г. Ю. Грыгоніс. 1951. ДММ БССР



А. Глебаў, А. Грубэ (апошні застаўся ў калектыве маскоўскіх мастакоў).

Цэнтральнай фігурай у беларускай пасляваеннай пластыцы бязумоўна з'яўляецца З. Азгур. Ён адначасова працуе над некалькімі творамі, то пакідаючы, то вяртаючыся да іх, стварае варыянты, спрабуе ў розных матэрыялах, шукае новыя кампазіцыйныя рашэнні. Аднак з найбольшай сілай разнастайнасць інтарэсаў скульптара праявілася ў выбары тэм. Працуючы над партрэтамі воінскага цыкла («Генерал-палкоўнік П. І. Батаў», «Партызан В. І. Талаш» — абодва 1947 г.), З. Азгур працягвае пачатую яшчэ ў гады вайны серыю партрэтаў рускіх палкаводцаў: П. І. Баграціёна (1946), М. Б. Барклая дэ Толі (1947). У той жа час скульптар выконвае першыя партрэты задуманых ім цыклаў: па гісторыка-рэвалюцыйную тэму (партрэты Ф. Э. Дзяржынскага, Я. М. Свярдлова, М. І. Калініна — усе 1947 г.), партрэты Герояў Сацыялістычнай працы (Е. А. Кухаравай, Т. І. Шкурко — абодва 1948 г., Е. П. Ляспічай — 1949 і інш.) і, нарэшце, працуе над адной з самых вялікіх серый, якая налічвае дзесяткі партрэтаў прадстаўнікоў культуры мінулага (Ф. Скарыны, А. Пашкевіч — абодва 1947 г., Я. Коласа, 1949) і дзеячаў культуры і мастацтва Савецкай Беларусі (К. Крапівы, С. І. Селіханава. У. І. Дзядзюшкі — усе 1949 г.) і інш. У пачатку 50-х гадоў З. Азгур адгукаецца па адну з самых надзённых тэм сучаснасці — барацьбы за мір. Цыкл партрэтаў кіраўнікоў камуністычных і рабочых партый — Хо Шы Міна, П. Тальяці, М. Тарэза. Д. Ібаруры, Кім Ір Сена (усе 1950 г.), В. Піка (1951) — з'явіўся значным укладам у справу збліжэння і дружбы народаў.

Працягваючы цыкл партрэтаў герояў Вялікай Айчыннай вайны, дапаўняючы яго новымі работамі, З. Азгур не здраджвае «сваёй» ідэйнай канцэпцыі — па-ранейшаму зместам яго партрэтаў застаюцца простыя чалавечыя пачуцці і перажыванні людзей ваеннага часу. Як і раней, у партрэтах, створаных З. Азгурам у першыя пасляваенныя гады, мы не знаходзім адлюстравання ні асаблівай ваеннай доблесці, ні ваяўнічасці. Вобразы такія ж канкрэтныя і строга індывідуальныя. Аднак цяпер у мастака з'явілася магчымасць больш старанпай і паглыбленай рас-

131. З. Азгур. У. І. Ленін. 1953—1954

працоўкі вобразаў. Характар савецкага чалавека, які перажыў вайну і перамог у ёй, павінен быць раскрыт значна шырэй, больш шматгранна і багата.

Працуючы, як і раней, многа і плённа, працягваючы галерэю партрэтаў вядомых герояў, З. Азгур знаходзіў тое агульнае, галоўнае, што, на яго думку, характарызавала савецкага чалавека. У статуарных партрэтах двойчы Героя Савецкага Саюза Маршала Савецкага Саюза К. К. Ракасоўскага (1948), Героя Савецкага Саюза партызана Канстанціна Заслонава (1947), у бюстах двойчы Героя Савецкага Саюза генерал-палкоўніка П. І. Батава (1947), партызана дзеда Талаша (1947—1955), Героя Савецкага Саюза У. Е. Лабанка (1951) і ў лепшых сваіх работах, якія завяршаюць цыкл партрэтаў герояў Вялікай Айчыннай вайны,— партрэтах генерал-палкоўніка Н. Я. Чыбісава (1954—1957) і Героя Савецкага Саюза рэвалюцыянеркі-падпольшчыцы Веры Харужай (1960) скульптар бачыць прыклад высокага служэння Радзіме, дасканаласці асобы савецкага чалавека.

132. З. Азгур.
Ф. Э. Дзяржынскі. 1953

У пасляваенныя гады З. Азгур выступіў і як вялікі майстар гістарычнага партрэта. Метад работы над гістарычнай асобай пазбаўляе мастака магчымасці непасрэдна, «з вока на вока» даследаваць мадэль, ён вымушаны задавальняцца іканаграфічным матэрыялам. Тут рашучую ролю заклікаюць адыграць багатае ўяўленне мастака, яго здольнасць да абстрагавання, яго інтэлектуальныя і эмацыянальныя магчымасці. Што датычыць З. Азгура, то лепшымі партрэтамі, створанымі на працягу амаль усяго пасляваеннага перыяду, былі тыя, у аснове якіх ляжаў іканаграфічны матэрыял.

У партрэтах дзеячаў беларускай дэмакратычнай літаратуры Алаізы Пашкевіч (1947) і Францішка Багушэвіча (1959) грамадзянскасць і стойкасць спалучаюцца з прастатой і чалавечнасцю сапраўды народных вобразаў. Асабліва ўдалым уяўляецца партрэт Алаізы Пашкевіч. Скульптар нібы ўводзіць гледача ў грозную перадрэвалюцыйную атмасферу. У гордым, пратэстуючым абліччы рэвалюцыянеркі ўгадваюцца пачуцці і думкі, якія хвалявалі розум цэлага пакалення беларускай дэмакратычнай інтэлігенцыі таго часу. Аднак

скульптар, ствараючы строгі, унутрана цэласны вобраз палымянай абаронцы абяздоленага беларускага народа, не схільны трактаваць яго аскетычным, сухім. Алаіза Пашкевіч — паэтэса, і гэта відаць не толькі па элегантнай пaставе маладой жанчыны. Увесь дэкаратыўны лад па-майстэрску апрацаванага адзення, формы прычоскі, мякка мадэліраванага прыгожага твару — усё заклікана падкрэсліць мяккасць і паэтычнасць

133. З. Азгур.
М. П. Мусаргскі. 1953—1954

яе натуры. У гордай постаці Алаізы Пашкевіч, у яе гнеўным, «выкрываючым» твары — увасабленне годнасці, свабодалюбства, нацыянальнай гордасці народа, прадстаўніком якога яна з'яўляецца.

Здольнасць З. Азгура «насычаць гістарычны партрэт мноствам канкрэтных, сацыяльных, нацыянальных і непаўторна-асабістых чалавечых рыс служыць выяўленню ўнутранай духоўнай актыўнасці героя» [33]. Гэта адносіцца не толькі да партрэтаў сучаснікаў, але і да выдатных дзеячаў культуры іншых народаў. У выкананым у 1953 г. партрэце Лу Сіня скульптар стварыў натхнёны вобраз вялікага дзеяча кітайскай культуры, адзначаны высокай інтэлектуальнасцю, шчодрасцю пачуццяў. Выразная і цэласная кампазіцыя паўфігуры з удала знойдзеным характэрным становішчам рук, дакладная і тонкая апрацоўка мармуру, якая падкрэслівае высакародныя ўласцівасці матэрыялу, адпавядаюць зместу вобраза — вытанчанага і па-свойму прыгожага.

Прыкладам тонкага разумення зместу вобраза гістарычнай асобы, падначалення гэтай задачы ўсіх выяўленчых сродкаў аж да выбару матэрыялу можа служыць адзін з лепшых у творчасці З. Азгура партрэтаў — «Рабіндранат Тагор» (1956). Многія мастацкія вартасці, уласцівыя партрэту Лу Сіня, захаваны скульптарам і тут, аднак партрэт Тагора адзначаны больш глыбокімі пошукамі, большай пластычнай разнастайнасцю. Ён трактаваны буйнымі масамі, і іх сувязь у прасторы надае кампазіцыі ўражанне маналітнасці. Калі параўнаць гіпсавы варыянт з закончаным, то адразу становіцца зразумелым увесь складаны шлях мастака ад задумы да завяршэння ў матэрыяле.

---

[33] Орлова М. А. Искусство Советской Белоруссии. С. 217.

«Я збіраў іканаграфічны матэрыял і доўга шукаў кампазіцыю скульптуры. Стварыць толькі вобраз паэта-лірыка мне ўяўлялася недастатковым — бо Тагор быў вялікім мысліцелем. А калі зрабіць вобраз толькі мысліцеля... то ён не будзе падобны на Тагора, таму што нагадае Майсея або іншага біблейскага старца. У гіпсе гэта біблейская выява засталася, а вось з граніту яна знікла і дасягнуць гэтага ўдалося не расфарбоўкай граніту, а шліфоўкай матэрыялу. Ужываючы розныя прынцыпы адколвання каменю, я дабіўся таго, што атрымаўся іменна Тагор, а не біблейскі старац. Мне ўдалося, відаць, атрымаць з граніту габра ўсё, што ён можа даць. У працэсе работы я пераканаўся, што габра дае да сямі разнавіднасцей па ўспрыняццю — ад чыста белага колеру да чорнага, накшталт таго, як у алоўку, якім карыстаюцца для малюнка, мы знаходзім мноства адценняў — ад самага светлага да самага цёмнага» [34].

134. А. Глебаў. Народны артыст БССР У. І. Уладамірскі. 1949. ДММ БССР

У гіпсавым варыянце скульптар вельмі ўпэўнена і дакладна знаходзіць аснову вобраза, яго асноўны характар. Аднак двухсэнсавасць уражання ад партрэта, аб якой гаварыў скульптар, не задавальняе яго,— яму не патрэбны біблейскі старац і Тагор у адным абліччы. Пераводзячы партрэт у камень, скульптар разлічваў выкарыстаць здольнасць гэтага матэрыялу, узбагаціць палітру мастацкіх сродкаў, дапоўніць і падкрэсліць тое, што толькі было намечана ў гіпсе, і, як разлічваў мастак, адцяніць дзякуючы каляровым уласцівасцям граніту нацыянальную своеасаблівасць «вялікага індыйца». Дабіўшыся большай выразнасці твару, перададзенага ў абагульненых і завершаных формах, скульптар кантрастна з ім энергічна і экспрэсіўна трактуе валасы і бараду, якія плаўна акаймоўваюць смуглы твар. Гэта значна ажыўляе партрэт, падкрэслівае яго высакароднасць, адухоўленасць і спакойную веліч пісьменніка.

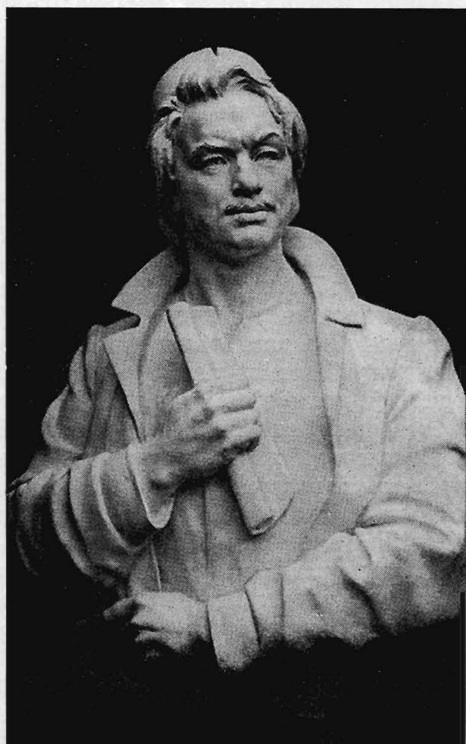
Ярка і важка праявілася творчасць А. Бембеля ў пасляваенныя гады. Ён працуе над афармленнем новых і адноўленых будынкаў (ляпны арнамент у глядзельнай зале Беларускага дзяржаўнага акадэмічнага тэатра оперы і балета, рад барэльефаў для Беларускага драматычнага тэатра імя Я. Купалы, партрэт У. І. Леніна для будынка ЦК КПБ). Звяртаецца да станковай сюжэтнай кампазіцыі «За Савецкую Радзіму», да ленінскай тэмы, да вобраза сучасніка.

Найбольш яркім творам А. Бембеля першых пасляваенных гадоў безумоўна з'яўляецца партрэт Героя Савецкага Саюза А. Матросава. Зна-

---

[34] Азгур З. І. То, что помнится... М., 1969. С. 215.

135. З. Азгур. Стахор Мітковіч. 1955. ДММ БССР



кампактная і аб'ёмная, дзякуючы чаму скульптура больш цэльна ўспрымаецца ў прасторы. Левае плячо Матросава высока паднята для моцнага руху, які павінен адбыцца праз імгненне. Скульптар безумоўна надаў твару героя індывідуальныя рысы, аднак неперааадольнае імкненне да абагульненняў (рыса, уласцівая А. Бембелю як скульптару-манументалісту) у партрэце Матросава выразна пераважае. На самой справе, разглядаючы партрэт Матросава, глядач менш за ўсё думае аб знешнім падабенстве — увага яго паглынута агульным зместам твора, яркай і выразнай ідэяй.

Моцным бокам таленту А. Бембеля з'яўляецца ўменне ўзняць пластычны вобраз да сімвалічнага гучання. Іменна таму творы Бембеля на ваенную тэму цяжка назваць партрэтамі — яны партрэтныя, паколькі намяпальна, што партрэт створаны іменна пасля вялікай перамогі, калі высакародны вобраз савецкага воіна яшчэ больш выразна адбіўся ў свядомасці народа, выклікаючы пачуццё захаплення і прызнання. Ёсць нешта хвалюючае ў горда ўскінутай галаве, у суровым гнеўным позірку юнака, які адважыўся на самую высакародную ахвяру — аддаць жыццё за Радзіму. Гэта самаадданая, амаль фізічна адчувальная рашучасць героя, які на імгненне замёр ад думкі, што востра і выразна пранізала яго свядомасць, успрымаецца як найвышэйшае праяўленне маральнай прыгажосці, высокага разумення свайго абавязку.

Кампазіцыя партрэта Матросава, як і Гастэлы, дынамічная, але больш

136. З. Азгур. Герой Савецкага Саюза генерал-палкоўнік Н. Я. Чыбісаў. 1957

звапы імёнамі канкрэтных герояў. Але перш за ўсё гэтыя творы арыентаваны на ўвасабленне тыповых якасцей, захоўваючы як аснову індывідуальныя рысы канкрэтных людзей.

Колькасць створаных А. Бембелем партрэтаў сучаснікаў невялікая, але ў кожным з іх скульптар знаходзіць характэрныя рысы, якія тактоўна вылучае, падкрэслівае выразнымі сродкамі. У адным з лепшых партрэтаў — «Народны артыст СССР П. С. Малчанаў» (1954) — захопліваюць эмацыянальнасць, вялікая глыбіня і выразнасць характарыстыкі вобраза. Уласцівая Бембелю энергічная пабудова кампазіцыі ў рэзкіх разваротах і ракурсах фігур знайшла па-свойму свежае і арыгінальнае вырашэнне ў

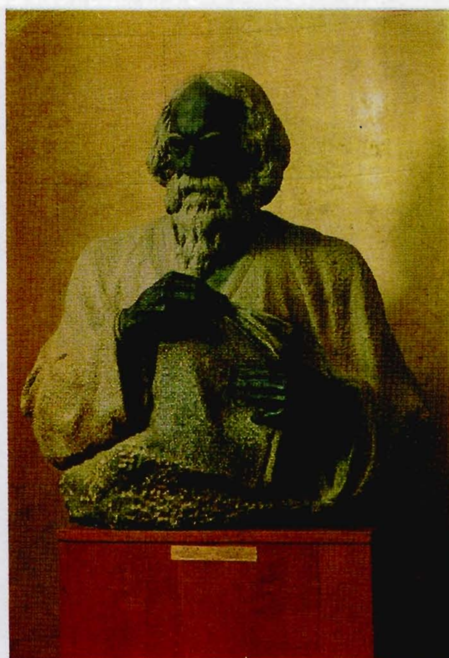
138. З. Азгур. Лу Сінь. 1953. Дзяржаўная Траццякоўская галерэя

137. З. Азгур. Хо Шы Мін. 1950. ДММ БССР

партрэце, дзе асноўным зместам з'яўляецца духоўная насычанасць і эмацыянальнае багацце вобраза. У выразным твары, які нібы свеціцца багатай гамай глыбокіх і складаных пачуццяў і думак,— вялікая энергія, гатоўнасць да дзеяння. Вялікай выразнасці скульптар дасягае ў характарыстыцы жывых праніклівых вачэй артыста — момант, які не перастае захапляць скульптара ў кожнай новай рабоце. У Малчанава яны свецяцца глыбінёй думкі, энергіяй, нейкай прыцягальнай і пакараючай сілай. Не выпадкова гэты адзін з самых вядомых у Беларусі выканаўцаў ролі У. І. Леніна валодаў здольнасцю не толькі на сцэне, але і ў звычайных адносінах з людзьмі пакараць фізічнай бадзёрасцю, душэўнай шчодрасцю, захопленасцю жыццём.

Вялікая адданасць натуры — рыса, характэрная для Бембеля-партрэ-

139. З. Азгур. Рабіндранат Тагор. 1956. ДММ БССР



тыста. Вострае вока і высокае майстэрства надаюць яго творам жыццёвую праўдзівасць і пластычную перакапаўчасць. Скульптар умела выбірае толькі галоўнае ў характары чалавека, выразна выяўляе яго ў дакладных і строгіх формах.

Цікавым у гэтым плане ўяўляецца партрэт камбайнера Н. Мазурэнка. Гэта бліскучы прыклад глыбокай сацыяльнай характарыстыкі чалавека, дакладнай і глыбокай ацэнкі яго ўнутранай сутнасці. Тут скульптар імкнецца да выяўлення чыста чалавечых вартасцей сваёй гераіні — прастаты і чалавечнасці, сур'ёзных адносін да сваёй справы. Жывы выраз твару, шырока расплюшчаныя вочы, усё яе аблічча многае гаворыць гледачу. Ён беспамылкова пазнае ў гэтым вобразе адну з самаадданых працаўніц, на плечы якіх лягла цяжкая праца на калгасных палях пасляваенных гадоў.

Прастатой кампазіцыйнага вырашэння, пластычнай непераборлівасцю вызначаюцца іншыя, менш вядомыя партрэты А. Бембеля, прысвечаныя нашаму сучасніку. У адрозненне ад разгледжаных вышэй работ партрэты доктара С. І. Ліяранцэвіча і заслужанага настаўніка І. В. Пісарчыка не надзелены той усвядомленай і накіраванай мастаком праграмай. Яны адрозніваюцца ўжо самой пастаноўкай творчай задачы і спосабам раскрыцця тэмы. Дзякуючы даволі вялікаму вопыту партрэтыста скульптару лёгка ўдаецца перадаць знешняе падабенства чалавека, падкрэсліць індывідуальную своеасаблівасць кожнага, але, як справядліва адзначалася крытыкай, партрэты гэтыя ўяўляюць сабой не больш як «аналітычныя штудыі», «якія не ўключаюць у сябе яшчэ выразнага контуру адлюстраванага характару» [35]. Гэта хут-

140. А. Бембель. Герой Савецкага Саюза А. М. Матросаў. 1948

[35] Орлова М. А. Андрей Онуфриевич Бембель. С. 55.

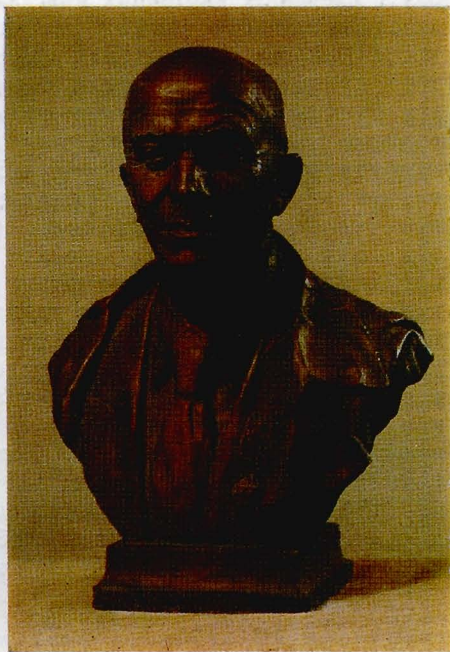
141. А. Бембель. Народны артыст СССР П. С. Малчанаў. 1954. ДММ БССР

чэй сур'ёзна прапрацаваныя эцюды з натуры, якія дакладна фіксуюць асаблівасці знешняга аблічча чалавека. Эцюднасць, незаконченасць, якія, аднак, захоўваюць чароўнасць непасрэдных, жывых адносін скульптара са сваёй натурай, з'яўляюцца, на наш погляд, характэрнымі рысамі Бембеля-партрэтыста. Адзначаючы гэта як станоўчую якасць скульптара, нельга не заўважыць, што сам метад тоіць у сабе некаторую абмежаванасць у матэрыялах. Партрэты Бембеля заўсёды лепш глядзяцца ў ліцці (бронза) і амаль выключаюць магчымасць пераводу іх у цвёрдыя матэрыялы. Можа, іменна таму сярод твораў партрэтнага жанру, створаных Бембелем на працягу доўгіх гадоў, вельмі мала выкананых у мармуры або ў граніце.

А. Бембель не лічыць сябе вялікім майстрам гістарычнага партрэта — у яго іх сапраўды нямнога. Але па глыбіні адлюстравання характараў і мастацкіх вартасцях яны займаюць прыкметнае месца ў яго творчасці. Паводле сцверджання скульптара, праца над гістарычным партрэтам ставіць перад мастаком вельмі вялікае і складанае кола творчых праблем, пераадолець якія часта бывае вельмі цяжка. Тут мастак павінен умець сілай мастакоўскага абагульнення пераканаць гледача ў праўдзівасці вобраза. Пры гэтым ён павінен лічыцца не толькі з дакладнымі, гістарычна верагоднымі данымі асобы, але і памятаць, што яе дзейнасць і роля ў грамадстве з часам адкладваюцца ў свядомасці людзей у даволі канкрэтных вобразах. Натуральна, што гаворка ідзе не толькі аб знешняй, больш ці менш дакладнай характарыстыцы гістарычнай асобы, але і аб яе ўнутраных, душэўных

142. А. Бембель. Камбайнер Н. Мазурэнка. 1955

143. А. Бембель. Заслужаны ўрач БССР С. І. Ліяранцэвіч. 1955



якасцях. Найбольш завершанымі работамі А. Бембеля, у якіх ён звяртаецца да вобразаў гістарычных дзеячаў мінулага, з'яўляюцца скульптура вялікага рускага вучонага Д. І. Мендзялеева, устаноўленая ў 1952 г. перад будынкам хімічнага факультэта МДУ на Ленінскіх гарах, і фігурная кампазіцыя «Адам Міцкевіч», выкананая як станковы твор. Мы ні ў якім разе не маем намеру параўноўваць і супастаўляць гэтыя зусім розныя па змесце і пластычнаму вырашэнню творы, а толькі хочам звярнуць увагу на спецыфічнасць прыёмаў, выкарыстаных скульптарам у кожным з іх у залежнасці ад прызначэння і месца, якое яны займаюць у акаляючым асяроддзі. Натуральна, што велізарная па памерах фігура вучонага, разлічаная на пэўны, без змен архітэктурны фон (шматпавярховы вучэбны корпус), павінна была ўяўляць сабой ураўнаважаную статычную кампазіцыю сярод людской плыні. Яна арганізуе навакольную прастору, сама з'яўляючыся неад'емнай яе часткай — звыклай і нязменнай. Нейкае арыгінальнае вырашэнне вобраза вучонага ў дадзеным выпадку было б проста не да месца, паколькі і сама постаць вучонага і яго стан закліка
ны сцвярджаць вечныя, непарушныя ўяўленні аб карысці ведаў, сімвалізаваць бескарыслівае служэнне навуцы. Строгія і дакладныя рэалістычныя формы скульптуры, крыху ўзбуйненыя і абагульненыя, сведчаць аб імкненні мастака да манументальнага вобраза.

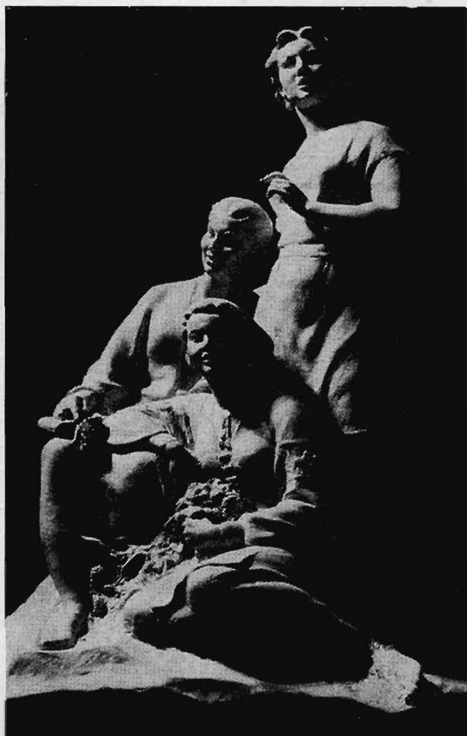
Натхнёны, поўны тонкіх і складаных пачуццяў, глыбока апаэтызаваны вобраз вялікага польскага паэта прадстае перад намі ў кампазіцыі «Адам Міцкевіч». У натуральнасці яго паставы, вытанчанай прастаце касцюма, плаўных лініях сілуэта выразна чытаюцца рамантычная настроенасць, паэтычная лятуценнасць паэта. Гарманічнае адзінства фізічнай і духоўнай прыгажосці чалавека, яго свабодны мяцежны дух і ёсць галоўны змест твора. Ён разлічаны на блізкае ўспрыняцце гледачом у зале музея, на пастаянную няспешную сувязь з ім. Адсюль і тонкая, падрабязная трактоўка скульптурных форм: старанная прапрацоўка твару, элементаў касцюма, выгінаў складак. Гэты твор — прыклад выдатнага вырашэння станковай скульптуры, дзе ўсё адпавядае жанру і зместу твора.

Наогул у творчасці кожнага мастака вялікую ролю адыгрываюць яго асабістыя сімпатыі да тых ці іншых жанраў — у іх ён праяўляецца найбольш поўна і пераканаўча як мастак. Што ж датычыць А. Бембеля, то для яго як быццам не існуе праблемы станковага і манументальнага. Ён далёкі ад механічнага выкарыстання розных форм скульптуры, бяздумнага перанясення адных у другія. Гэта заўсёды залежыць ад зместу твора, над якім ён працуе. Самае галоўнае для скульптара — знайсці ад-

паведную гэтаму зместу форму. Ні адзін з твораў А. Бембеля не нясе ў сабе супярэчнасцей паміж задумай і яе пластычным увасабленнем. Нават у творах, дзе ёсць буйныя па маштабу фігуры людзей, разлічаныя на адкрытае паветра, у Бембеля няма імкнення да механічнага агрублення скульптурных форм, да знешніх прыёмаў манументальнасці. Ён шукае цэласнасці скульптуры ў гармоніі аб'ёмаў, у іх спалучэннях, у натуральных пераходах аднаго ў другі. А. Бембель заўсёды быў праціўнікам «фізіялагічнага трэску» ў трактоўцы чалавечай фігуры, твару. Для таго каб дабіцца значнасці вобраза, яго выразнасці, зусім не абавязкова рабіць яго пачварным, сцвярджае

144. З. Азгур. Калыханка. 1954

145. С. Адашкевіч. Песня. 1963



скульптар [36]. Гэтай каштоўнай якасці скульптуры — выразнасці — Бембель дамагаецца ўнутранай напоўненасцю скульптурных аб'ёмаў, строгім пластычным разлікам, які ў канчатковым выніку дае гарманічны мастацкі вобраз.

У творчасці А. Бембеля дастаткова прыкладаў, якія пацвярджаюць сказанае,— работ, у якіх прастата і натуральнасць вырашэння становяцца галоўнай пастаяннай. Няма сэнсу шукаць складанага вырашэння там, дзе гэтай складанасці няма, раіць скульптар вучням.

Як своеасаблівае «крэда» скульптара-манументаліста ўспрымаецца адзін з самых выдатных твораў А. Бембеля, які ўвабраў у сябе ўсе

---

[36] З размовы А. А. Бембеля з аўтарам.

лепшыя якасці яго як мастака, яго разуменне сэнсу і прызначэння скульптуры, яе зместу і формы,— гэта статуя, якая вянчае павільён Беларускай ССР на ВДНГ у Маскве «Слава гераічнай працы калгаснага сялянства». Шасціметровая фігура жанчыны, якая ўвасабляе Савецкую Беларусь, зроблена з цэменту і абліцавана залатой смальтай. Узнесеная на велізарную вышыню, яна здаецца стройнай і лёгкай, дзякуючы правільна знойдзеным ракурсам, дакладнаму і выразнаму сілуэту, акругласці і паўнаважнасці форм. Яе асноўны змест раскрываецца ў самой назве скульптуры — падрабязнай і ўрачыстай, як лозунг. «Вылепленая скульптарам прыгожая маладая жанчына з косамі, укладзенымі вакол галавы, прыбраная ва ўпрыгожанае беларускай вышыўкай адзенне, нагадвае сотні і тысячы такіх жа квітнеючых і шчаслівых прадстаўніц беларускага народа, якіх мы бачым у шарэнгах дэманстрацый, на фізкультурных парадах, у харавых і танцавальных ансамблях... Вольныя, свабодныя яе рухі: пругка пясуць корпус моцныя ногі, якія лаканічна абмаляваны складкамі цяжкай сукенкі, адна рука з вянком працягнута наперад, другая, са снапом, адведзена назад. Ва ўсім яе абліччы, у тым, з якой урачыстасцю трымае жанчына высокі сноп спелага збожжа — каштоўны плён роднай зямлі і народнай працы, нібы адраджаюцца сапраўды жыццёвыя асновы аднаго з вобразаў старадаўніх беларускіх легенд — вобраза радаснай багіні лета і ўраджаю... Але, можа, самае важнае ў гэтым класічна велічным алегарычным вобразе тое, што ён не запазычаны з класікі, а сатканы з жывых уражанняў нашай рэчаіснасці, што ён належыць нашаму часу, роднай скульптару Беларусі і поўны непаўторнай своеасаблівасці» [37]. Так хораша сказана аб гэтым у кнізе вядомага маскоўскага мастацтвазнаўцы, прысвечанай творчасці А. Бембеля.

146. А. Глебаў. Новыя далягляды. 1953. ДММ БССР

Прынята думаць, што рэалістычны сімвал, алегорыя як форма мастацкага абагульнення найбольш дарэчы ў звяртанні да мінулага, да гісторыі, што выкарыстанне яго ў сучаснай тэме мала перспектыўнае. Вядома, пошукі характару і меры сімвалічнага абагульнення ў дачыненні да сучаснай тэмы ўтойваюць у сабе шмат складанага, што патрабуе ад мастака багатай фантазіі і гранічнай сабранасці думкі. Але мастаку, які адважыўся на смелы пошук, такі шлях дае магчымасць у адзіным творы выказаць меркаванне аб сваім часе, даць сканцэнтраваны ідэал ге-

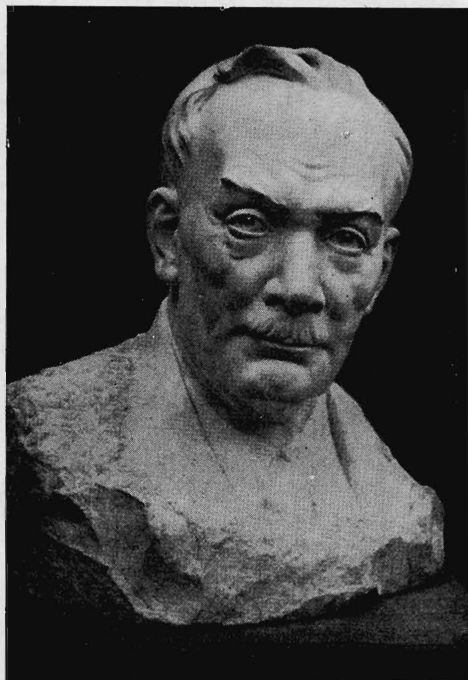
[37] Орлова М. А. Андрей Онуфриевич Бембель. С. 47.

147. А. Глебаў. Ф. Скарына. 1954. ДММ БССР

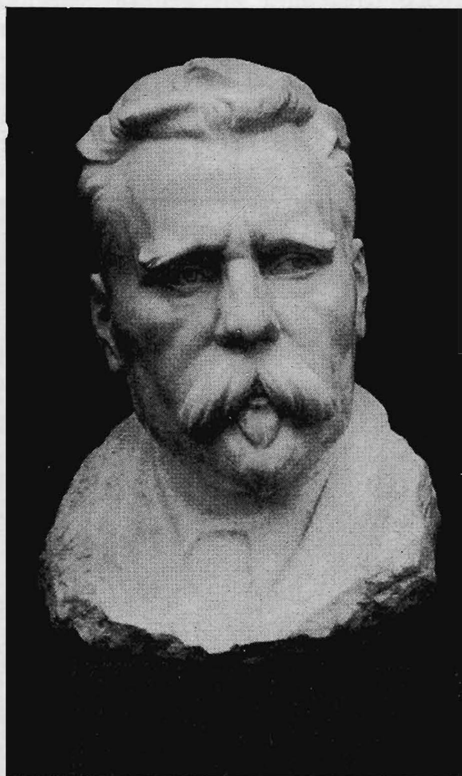
роя-сучасніка. Іменна гэта ўдалося зрабіць, на нашу думку, Бембелю. І зрабіць вельмі пераканаўча.

Каштоўнасць пачынанняў беларускіх скульптараў у галіне манументальнай скульптуры ў 50-х гадах, на нашу думку, не абмяжоўваецца толькі яе асноўным зместам — раскрываць веліч рэвалюцыйных ідэй і грандыёзны размах сацыялістычнага будаўніцтва. У працэсе работы над помнікамі канкрэтным гістарычным асобам скульптуры абавязкова павінны былі прайсці стадыю зразумення вобраза праз станковыя скульптуры, у прыватнасці праз партрэт (аб'ёмны або барэльефны). Мы маем нямала прыкладаў таго, як скульптар, распрацоўваючы манументальны вобраз той або іншай гістарычнай асобы, грунтуючыся на наяўным матэрыяле, даносіць да гледача спачатку іменна ў станковым выкананні самыя тонкія і характэрныя рысы чалавека, з якога ён лепіць скульптуру, каб потым ад прыватнага шукаць шляхі да зразумення агульнага, ад канкрэтнага аблічча — да абагульненага вобраза. Часта станковы варыянт так глыбока і дакладна раскрывае сутнасць партрэтаванага, што з дапаможнага падрыхтоўчага матэрыялу ён вырастае ў самастойны твор. Асабліва плённай у гэтым плане была дзейнасць А. Бембеля ў распрацоўцы ленінскай тэмы. Яшчэ ў самым пачатку творчасці мастак пільна вывучае велізарную мастацкую спадчыну, звязаную з вобразам правадыра, імкнецца да свайго незалежна ад шматлікіх прыкладаў вытлумачэння вобраза. Але калі першыя вопыты ў асваенні ленінскай тэмы ў многім яшчэ недасканалыя, умоўна-схематычныя, то работы наступных, пасляваенных гадоў — фігура У. І. Леніна для Дзяржаўнай публічнай бібліятэкі імя У. І. Леніна ў Мінску, кампазіцыя «Ленін-правадыр» — гэта ўжо творы сталага майстра, які ўпэўнена і дакладна вырашае самыя складаныя задачы. Асобнае месца належыць кампазіцыі «Ленін-правадыр». Гэты манументалізаваны, прасякнуты яркай і выразнай ідэяй вобраз правадыра на доўгія гады застаўся вызначальным у пошуках самога скульптара, меў даволі прыкметны ўплыў на наступнае развіццё ленінскай тэмы ў беларускай скульптуры. Пераканаўчасць кампазіцыі дасягаецца жыццёва-тыповай сітуацыяй сюжэта: Ленін — прамоўца, правадыр велізарных народных мас, Ленін, які «кідае ў прыціхлы натоўп, у прагныя вочы людзей, якія згаладаліся па праўдзе, дакладныя, выразныя словы» (М. Горкі). Цікава, што ў адной з апошніх работ Бембеля на ленінскую тэму (мадэль помніка Леніну для Салігорска) скульптар захоўвае ў асноўным тую ж ідэю, прадпрыняўшы, аднак, энергічныя спробы знайсці новыя грані ў бясконца складанай і шматграннай натуры правады-

148. Л. Роберман. Народны паэт Беларусі Янка Купала. 1954



149. М. Роберман. Народны артыст БССР Р. Шырма. 1952



перш за ўсё імкненне да перадачы нацыянальнага характару — праблема, якая хвалявала мастака на працягу ўсёй яго творчасці. Таму разам з адчуваннем духоўнага свету, складаных унутраных перажыванняў свайго сучасніка глядач адчувае і нацыянальную своеасаблівасць кожнага з вобразаў, тыповае, агульнае, што характэрна для прадстаўнікоў беларускай нацыі. Але скульптар ніколі

150. А. Засціцкі. Цётка (Алаіза Пашкевіч). 1957

ра. Вырашаны вобраз будзе на больш высокім і змястоўным мастацкім узроўні. Духоўная насычанасць, высокі інтэлектуалізм вобраза — праграма помніка, у той жа час гэта і вяртанне больш каштоўных і добрых традыцый у распрацоўцы савецкай Лeнініяны — традыцый Андрэева, Шадра, Манізера.

Творчасць А. Глебава, скульптара рознабаковага таленту, займае значнае месца ў беларускай пластыцы пасляваенных гадоў. Найбольш завершанымі работамі гэтага перыяду варта лічыць сядзячую фігуру Я. Купалы, партрэт народнага артыста БССР У. І. Уладамірскага (абодва 1949 г.), партрэт мастака У. Кудрэвіча (1950) і інш. У іх звяртае ўвагу

не робіць спроб падкрэсліць чыста знешнія нацыянальныя рысы ў абліччы сваіх герояў — ён бачыць глыбей і больш вытанчана, шукае праяўленні нацыянальнага ў самім характары партрэтаванага, яго духоўным складзе. Найбольш выразна гэта асаблівасць Глебава-скульптара праявілася ў рабоце над вобразам Я. Купалы, які ўяўляе сабой канцэнтрацыю лепшых якасцей і ўласцівасцей характару паэта. Душэўная шчодрасць і цеплыня, сціпласць і прастата злучаны тут з уласцівым для беларусаў пачуццём годнасці, стрыманасцю пачуццяў і настрою. Засяроджанасць, спакойны роздум народнага паэта падкрэслены скульптарам не выпадкова, а лагічна абгрунтаваны духоўнай блізкасцю Я. Купалы да свайго народа, абагульненасцю яго характару. Гэтымі ж якасцямі надзелены і шматлікія, глыбокія па змесце гістарычныя вобразы, лепшымі з якіх з'яўляецца кампазіцыя «Францыск Скарына» (1954).

Пасляваенныя часы сталі пачаткам творчасці скульптараў сярэдняга пакалення: С. Селіханава, А. Заспіцкага, Л. Робермана, В. Палійчука, П. Белавусава і некаторых іншых, менш вядомых беларускіх мастакоў. Ужо тады выразна праявілася своеасаблівасць кожнага з іх, хоць у асноўным творчасць гэтых мастакоў знаходзіцца ў межах мастацкіх напрамкаў 50-х гадоў.

Крыху сухаватае і рацыянальнае, з выразнай арыентацыяй на сучасную тэматыку мастацтва С. Селіханава не змяншчае ў сабе прыкладаў арыгінальнай творчасці, хоць і не пазбаўлена ў асобных выпадках сапраўдных удач. Найбольш цікавай уяўляецца серыя партрэтаў прадстаўнікоў мастацкай інтэлігенцыі КНР, якая з'явілася вынікам паездкі скульптара ў гэту краіну ў 1956 г. Тэмпераментная эцюдная лепка партрэтаў, якая захоўвае жывую непасрэднасць і свежасць першага ўражання ад натуры, з'яўляецца характэрнай рысай усёй серыі. Найбольш ярка гэтыя якасці ўвасобіліся ў партрэце славутага кітайскага мастака Цы Бай-шы. Скульптару ўдалося ўвасобіць непаўторныя індывідуальныя рысы надзвычай каларытнага і самабытнага мастака, які карыстаўся «ўсеагульнай любоўю і папулярнасцю ў народзе», падкрэсліць характэрную своеасаблівасць аблічча партрэтаванага. Цікава, што скульптар, дапрацоўваючы пазней партрэты кітайскай серыі для пераводу іх у матэрыял, палічыў магчымым «не крапаць» партрэта Цы Бай-шы, які і ў бронзавым адліве захоўваў све-

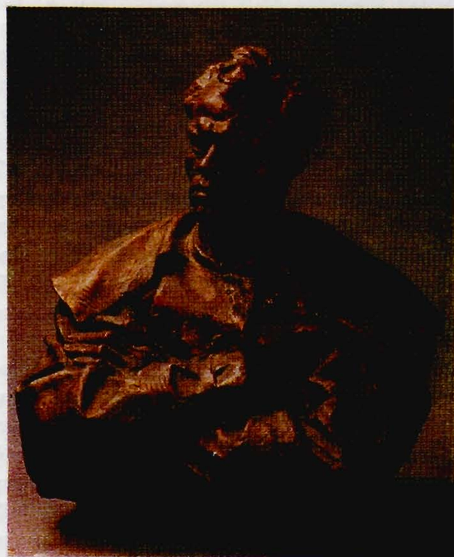
151. В. Палійчук. Паранены. 1953. ДММ БССР

жасць і непасрэднасць натурнага эцюда.

Шмат вартасцей маюць гістарычныя кампазіцыі А. Заспіцкага, скульптара з арыгінальным пластычным мысленнем, аўтара шырока вядомага «Партрэта А. Міцкевіча» (1955); некаторыя творы П. Белавусава, лепшае з якіх з'яўляецца «Варатар» (1957); В. Палійчука «Паранены» (1953) — твор, у якім дасканала і пластычна прыгожа раскрываецца тэма Вялікай Айчыннай вайны.

152. С. Селіханаў. Вызваленне. 1948

153. С. Селіханаў. Брыгадзір шахтапраходчыкаў І. І. Пракудзін. 1960. ДММ БССР



Менавіта творчасць гэтых аўтараў з'явілася тым мосцікам, праз які беларуская скульптура крочыла да свайго росквіту ў наступныя, 60—70-я гады.

* * *

М а н у м е н т а л ь н а е   м а с т а ц т в а першага пасляваеннага дзесяцігоддзя вырашала комплекс задач, якіх патрабаваў час, працягваючы лепшыя традыцыі, што былі набыты ім у ажыццяўленні ленінскага плана манументальнай прапаганды ў даваенныя гады.

Важнейшай тэмай сталі бяспрыкладны гераізм і ўздым народнага духу ў гады Вялікай Айчыннай вайны. Помнікі, прысвечаныя тым падзеям, курганы Славы, брацкія пахаванні, помнікі воінам, партызанам, падпольшчыкам, адважным піянерам і камсамольцам стаяць амаль ва ўсіх населеных пунктах, адыгрываючы вялікую ролю ў патрыятычным і

эстэтычным выхаванні маладога пакалення.

Думка аб неабходнасці ўвекавечыць подзвіг савецкіх людзей у барацьбе супраць фашызму нарадзілася сярод беларускіх мастакоў у першыя месяцы вайны, практычна адразу, як сталі вядомы факты масавага гераізму воінаў Чырвонай Арміі і мірнага насельніцтва. Гэта тэма абмяркоўвалася на пашыраным пасяджэнні праўлення Саюза архітэктараў Беларусі ў красавіку 1942 г., дзе спецыяльна падкрэслівалася неабходнасць удзелу ў гэтай справе мастакоў-манументалістаў.

У гады вайны быў праведзены шэраг конкурсаў на праектаванне помнікаў-партрэтаў і помнікаў-монументаў. Сярод актыўных удзельнікаў гэтых конкурсаў былі архітэктар Г. Заборскі, скульптары А. Глебаў, А. Бембель, М. Керзін, А. Грубэ. І хаця яны не былі ажыццёўлены, але пошук мастацкай цэласнасці, імкненне да эстэтычнага ўдасканалення формы, характэрныя для іх, былі выкарыстаны ў творчасці пазнейшага часу. Архітэктурная форма ў гэтых праектах адыгрывала вядучую ролю.

У праекце манумента «Перамога» (1942) Г. Заборскага абеліск, што звужаецца да верху, дапоўнены рэльефамі і тэкстамі і размешчанай унізе скульптурай.

Праект помніка экіпажу Героя Савецкага Саюза М. Ф. Гастэла (1942, архіт. Г. Заборскі), задуманы ў выглядзе вертыкалі, завяршаецца мадэллю самалёта, накіраванага ўніз. Цяжкая кубічная аснова, ад якой па перыметры збягаюць прыступкі, з'яўляецца цокалем для круглай вертыкальнай калоны.

Над эскізам помніка беларускаму кавалерысту Герою Савецкага Саюза Л. М. Даватару ў 1942 г. працавалі скульптар А. Глебаў і архітэктар Г. Заборскі. Манумент вырашаўся ў выглядзе складанай архітэктурна-скульптурнай кампазіцыі выразнага сілуэта: коннік у імклівым руху нібы лунае над высокім курганом.

У формах рускага ампіру вырашаны праект трыумфальнай аркі і пантэона для Троіцкага прадмесця ў Мінску (1942—1943, архіт. Г. Заборскі).

На выстаўцы ў гонар 25-годдзя БССР (1944), што была адкрыта ў Траццякоўскай галерэі, экспанаваліся праекты помнікаў і эскізы скульптурных кампазіцый «Ахвярам фашысцкіх злачынстваў» А. Грубэ, «Абарона Сталінграда» А. Бембеля, «Генерал Л. М. Даватар» А. Глебава, «Слава загінуўшым героям» М. Керзіна і інш.

Думаецца, што тыя, хто праектаваў помнікі ў цяжкія 1941—1944 гг., разумелі, што далёка не ўсе іх распрацоўкі будуць рэалізаваны. Верагодна, таму праекты тых гадоў блізкія да плакатаў і маюць самастойнае значэнне нават у сваім «бумажным» варыянце. Ва ўсякім выпадку вядома, што яны дастаткова шырока экспанаваліся і публікаваліся ў друку, удзельнічаючы такім чынам у прапагандзе патрыятызму ў гады вайны.

Пасля заканчэння Вялікай Айчыннай вайны разам з рашэннем аб аднаўленні нашых гарадоў ЦК КПБ і СНК БССР ставяць перад скульптарамі задачу стварэння манументальнага летапісу нашай рэспублікі, які павінен адлюстраваць гістарычную перамогу савецкага народа над фашызмам.

У праектах надмагілляў і мемарыяльных знакаў, якія з'явіліся ў адказ на пастаўленую задачу, адчуваецца стылістычная пераклічка з формамі класіцызму. Развіццё атрымлівае старадаўняя форма славянскіх пахаванняў — курган. У мемарыяльных ансамблях таго часу кампазіцыя будавалася па монацэнтрычнаму прынцыпу, які адпавядаў класіцыстычным традыцыям.

Так у 1948 г. быў створаны велічны ансамбль ваенных могілак у г. Брэсце, асноўным кампазіцыйным

цэнтрам якога была скульптура ў той час яшчэ маладога Л. Кербеля. Цэнтральную алею, што пачынаецца ад галоўнага ўвахода, замыкае постаць воіна-вызваліцеля на высокім пастаменце з плашч-палаткай за плячамі і аўтаматам у руках. Гордая распрамленасць і цвёрдасць у пастаноўцы фігуры, унутраная моц і перакананасць у выразе твару надаюць яго вобразу рысы геаічнай прыўзнятасці. Помнік добра пабудаваны ў прасторы, мае выразныя класічныя формы, прадуманы сілуэт, што дакладна вырысоўваецца на фоне неба.

У першыя пасляваенныя гады станковая скульптура развівалася больш інтэнсіўна, чым манументальная. Нават першыя помнікі — гэта партрэты-бюсты, над якімі працавалі беларускія скульптары яшчэ ў гады вайны.

Станковы партрэт, станковая скульптура, павялічаныя амаль без змен, пераносіліся ў помнік, што было зразумела ў гады пасляваеннай разрухі. Зварот да класічных форм, да акадэмічнай пластычнай сістэмы быў характэрны для таго часу.

Разам з тым шмат якія манументальныя творы адрозніваліся самабытнасцю, гарманічным прапарцыянальным ладам, былі сугучны сучаснасці.

У другой палове 50-х гадоў помнік-бюст становіцца асноўным, вядучым жанрам манументальнай скульптуры. Помнік-бюст устанаўліваецца ў гарадах і вёсках Беларусі, звязаных або з дзейнасцю героя, або з яго радзімай, або са знаходжаннем установаў, што носяць яго імя. Устаноўленыя часта ў невялікіх скверах побач са школай ці заводам, Палацам піянераў ці музеем, яны адыгрываюць важную эстэтычную і выхаваўчую ролю. Да помнікаў такога тыпу належаць партрэтныя бюсты народнага героя В. І. Талаша ў Петрыкаве (1951), беларускай патрыёткі, дзеяча рэвалюцыйнага руху ў Заходняй Беларусі, публіцыста і партызанкі В. З. Харужай у Мазыры (1949), Герояў Савецкага Саюза С. Грыцаўца ў Мінску (1951) і Баранавічах, М. Ф. Гастэлы ў Радашковічах, Ф. Р. Маркава ў Маладзечне, створаныя З. Азгурам, і інш. Усе яны рэалістычна канкрэтныя, з ярка выяўленым гераічным пачаткам.

У паплечным партрэтным бюсце славутага героя В. І. Талаша З. Азгур стварыў вобраз умудронага жыццём старога селяніна з акладзістай барадой і вусамі, з пранізлівым позіркам прыжмураных, абкружаных сеткай зморшчынак вачэй, з моцным і цэльным характарам. Расшпілены каўнер кашулі, сурдут з ордэнамі на лацкане ўдакладняюць характарыстыку мадэлі. Тонкай і дакладнай лепкай аўтар перадае вобраз ва ўсёй яго канкрэтнасці. Аднак захапленне чыста партрэтным падабенствам у пластычнай форме твора прывяло да нежаданых страт.

Улюбёная кампазіцыя З. Азгура ў партрэтных помніках — паўфігура, а ў выяўленчай структуры — падкрэсленая дэкаратыўнасць за кошт супастаўлення фактур і розных па колеры матэрыялаў. Характэрная ў гэтым сэнсе ўстаноўленая ў 1959 г. у Маладзечне партрэтная паўфігура кіраўніка партызанскага руху Ф. Р. Маркава. Кампазіцыя помніка ўрачыстая і рамантычна прыўзнятая. Маркаў пададзены ў эфектна задрапіраваным шынялі, накінутым на адно плячо, са скрыжаванымі на грудзях рукамі, у левай сціснута галінка лаўра. У хударлявым твары з высокім ілбом, глыбока пасаджанымі вачыма, у цвёрдай лініі рота перададзены высакародны характар і цвёрдая воля. У паўфігуры М. П. Шмырова, пастаўленай у Віцебску, буйныя формы свабоднага развіцця спалучаюцца з нюансіраваным мімічным рухам, тонкай прапрацоўкай канкрэтных дэталей.

У стварэнні помнікаў двойчы Героям Савецкага Саюза ў Беларусі прымалі ўдзел і маскоўскія скульпта-

154. С. Селіханаў. Помнік Марату Казею ў Мінску. 1959

ры. Так, скульптар І. Пяршудчаў і архітэктар Г. Ткачоў з'яўляюцца аўтарамі помніка генералу І. І. Гусакоўскаму, устаноўленаму ў 1955 г. у Магілёве каля Дома культуры. У кампазіцыйных адносінах помнік-бюст уяўляе сабой устойлівы канон помніка XVIII—XIX стст. Характэрна, што вобраз, тонка распрацаваны ў станковых варыянтах, у помніку набывае некаторую спрошчанасць, але разам з тым і цэльнасць і закончанасць вырашэння.

Значныя поспехі былі дасягнуты ў жанры скульптурнага манумента. Лепшыя манументы 50-х гадоў — помнікі Герою Савецкага Саюза К. С. Заслонаму ў Оршы (1955) і Марату Казею ў Мінску (1959) — выкананы С. Селіханавым. Скульптар паказаў воінаў з пераканаўчай жыццёвай канкрэтнасцю, увасобіў іх вялікую маральную сілу.

Кампазіцыя і форма помніка К. С. Заслонаву простая і пазбаўлена патэтыкі. Стаячая фігура размешчана на пастаменце строга прамавугольнай формы. Корпус ледзь павернуты ўправа, правая рука звыкла сціскае борт кароткай курткі, левая апушчана. Валявы паварот галавы, энергічны ўпор злёгку расстаўленых ног, буйныя мужныя рысы твару складаюцца ў дакладную характарыстыку героя. Захоўваючы жыццёвую канкрэтнасць вобраза, скульптар перадае ў ім абагульненыя рысы героя: мужнасць, валявую сабранасць, упэўненасць у праваце сваёй справы. Помнік мае ўдалыя прапорцыі і добра спалучаецца са строгім пастаментам.

Помнік піянеру Герою Савецкага Саюза Марату Казею размешчаны ў Піянерскім парку ў Мінску. Бронзавая фігура юнака на шырокім гранітным пастаменце ў форме ўсечанай піраміды паказвае героя ў час апошняга бою з паднятай перад кідком гранатай.

Запоўніць вакуум, утвораны разбурэннем і знішчэннем большасці архітэктурных і скульптурных помнікаў, унесці духоўны пачатак у сучасную забудову, аднавіць культурную традыцыю гарадоў, якая была перарвана вайной, стала адной з галоўных задач манументальнай скульптуры ў пасляваенныя гады.

Агульнакультурная арыентацыя на стылістыку класіцызму, якая больш за ўсё адпавядала настрою народа-пераможца, была характэрна і для Беларусі. Цэнтры аднаўляемых гарадоў праектаваліся ў выглядзе дакладна арганізаваных архітэктурных ансамбляў, у аб'ёмна-прасторавых рашэннях якіх была стылістычная пераклічка з архітэктурай класіцызму. Работа архітэктараў над доўгачасовымі, звернутымі ў будучыню ансамблямі не магла не паўплываць і на манументальную скульптуру, якая адыгрывала ў іх значную ролю. Прынцыпы спалучэння манументальнай скульптуры з архітэктурнай больш за ўсё праявіліся ў забудове цэнтра Мінска. Яны вар'іраваліся і ў абласных гарадах. Так, у праект забудовы цэнтра Мінска арганічна ўвайшлі манумент Перамогі, скульптурныя помнікі героям вайны, дзяржаўным дзеячам і

дзеячам нацыянальнай культуры. Мастацкія рэмінісцэнцыі класіцызму з яго глыбокімі антычнымі каранямі, зварот да гістарычнай традыцыі дапамагалі дабіцца ў іх адчування манументальнасці, дачынення да вечнасці, якой павінны былі належаць гэтыя помнікі.

Самым значным дасягненнем беларускіх архітэктараў і скульптараў гэтага перыяду стаў велічны ансамбль плошчы Перамогі ў Мінску з абеліскам-помнікам воінам Савецкай Арміі і партызанам, загінуўшым у баях з фашызмам (1954, скульпт. З. Азгур, А. Бембель, А. Глебаў, С. Селіханаў, архіт. У. Кароль, Г. Заборскі). Манумент Перамогі займае адметнае месца ў структуры сувязей Ленінскага праспекта, надае яму кампазіцыйную завершанасць, канкрэтызуе агульны вобразна-тэматычны лад ансамбля плошчы. Урачыста-манументальнае вырашэнне галоўнай магістралі ўспрымаецца як увасабленне тэмы Перамогі з кульмінацыяй яе ў цэнтры плошчы.

Помнік уяўляе сабой класічны чатырохвугольны абеліск з шэрага граніту, устаноўлены на ступеньчатым п'едэстале і ўвянчаны масіўным ордэнам Перамогі. На чатырох гранях асновы абеліска размешчаны бронзавыя рэльефы. «9 мая 1945 г.» (скульпт. А. Бембель) паказвае трыумф Перамогі, над ім Герб БССР у абрамленні сцягоў. Бакавыя рэльефы «Партызаны» (скульпт. А. Глебаў), «Савецкая Армія ў гады Вялікай Айчыннай вайны (скульпт. С. Селіханаў) накіраваны да галоўнага рэльефу і адлюстроўваюць эпізод рэйкавай вайны і адзін з момантаў бою. Экспрэсіўны рух, гнеўныя твары салдат, трапяткі сцяг перадаюць драматызм падзей. Ураўнаважанасцю і сіметрыяй вылучаецца кампазіцыя «Слава загінуўшым героям» (скульпт. З. Азгур). У ёй паказаны народ над магілай героя. У чаргаванні рэльефаў закладзена пэўная ідэя — радасць перамогі і горыч страт, кульмінацыйныя моманты барацьбы. Рэльефы выкананы ў рэалістычнай манеры з дэталёвай прапрацоўкай формы, з падкрэсліваннем пэўнага тыпажу, адзення. Для іх характэрны апавядальнасць, адлюстраванне сапраўдных эпізодаў бітвы за горад. Значную ролю ў кампазіцыйнай структуры адыгрывае ваенная сімволіка. Па сваёй пабудове рэльефы шматпланавыя: першы план гарэльефны, другі — барэльефны, пейзажны фон на трэцім плане плоскі.

Тэма ўслаўлення падтрымана дэкаратыўнымі элементамі. На чатырох гранітных тумбах-подыумах размешчаны літыя бронзавыя вянкі з пальмавых галін і кветак (скульпт. С. Адашкевіч). У падножжы абеліска бронзавы меч, перавіты галінкай

155. А. Бембель. Гарэльеф Манумента Перамогі ў Мінску. 1954

лаўра. Каля помніка гарыць Вечны агонь.

Стрыманасць і ўраўнаважанасць архітэктурных форм, добра знойдзеныя маштабныя і прасторавыя суадносіны надаюць скульптурнаму ансамблю прыўзнятасць і ўрачыстасць, характэрныя для манументальных збудаванняў 50-х гадоў.

Помнік мае вялікае горадабудаўнічае значэнне. Ён з'яўляецца высотнай дамінантай, арганізуе значную прастору і замыкае перспектыву вуліц, што выходзяцца да яго праменямі. Наўакружжы дамоў, якія агінаюць плошчу, ствараюць своеасаблівае абрамленне помніку.

Бульвары і скверы Ленінскага праспекта — асноўнай магістралі горада — упрыгожаны помнікамі Я. Купалу (1949), С. Грыцаўцу (1951), Ф. Э. Дзяржынскаму (1947) (скульпт. З. Азгур). Яны вылучаюцца падрабязнай характарыстыкай мадэлі з падкрэсленым урачыста-гераічным пачаткам. Лепшы сярод іх помнік Я. Купалу, асновай для якога з'явіўся бюст, створаны ў 1943 г. (помнік перанесены на радзіму паэту ў вёску Вязынка).

З будаўніцтвам грамадскіх будынкаў, з аднаўленнем і добраўпарадкаваннем гарадоў звязана пасляваеннае развіццё манументальна-дэкаратыўнай скульптуры. У якасці элементаў мастацкага аздаблення ў адміністрацыйных і жылых будынках шырока выкарыстаны арнаментальная лепка, дэкаратыўная скульптура. Пад кіраўніцтвам А. Бембеля выкананы барэльефы і ляпны арнамент у інтэр'ерах будынка ЦК КПБ, Дома афіцэраў. Найбольш удалымі можна лічыць дэкаратыўныя работы ў інтэр'ерах Тэатра оперы і балета. У ляпніне партала сцэны ўдала спалучаюцца савецкая сімволіка, воінская геральдыка, сцэнічныя атрыбуты, што надае класічнаму па структуры арнаменту сучаснае гучанне.

Скульптурная пластыка ўключана і ў дэкарыроўку стадыёна «Дынама»: рытмічна паўтораныя барэльефы спартсменаў на фасадах трыбун і асобныя дэкаратыўныя скульптуры ў скверы вакол арэны. Вытанчанасцю

156. С. Селіханаў. Гарэльеф Манумента Перамогі ў Мінску. 1954

адрозніваецца ляпніна глядзельнай залы клуба імя Ф. Э. Дзяржынскага. Кесаніраваная столь, ляпны фрыз, афармленне лож уносяць у інтэр'ер адчуванне ўрачыстасці.

Багатым скульптурным афармленнем вылучаецца будынак Мінскага суравораўскага вучылішча. Барэльефы франтона над цэнтральным уваходам прысвечаны тэме перамог рускай арміі на чале з А. В. Суворавым. Паміж імі ў цэнтры франтона партрэт палкаводца, па вуглах — партрэты савецкіх воінаў. Бакавыя пілоны дэкарыраваны ляпнінай па матывах беларускага арнаменту. Выкарыстанне элементаў аздаблення архітэктуры XIX ст. — лаўровых вянкоў, сцягоў — спрыяла ўпрыгожанню будынка, канкрэтызавала яго парадны выгляд.

Нягледзячы на сур'ёзныя недахопы прынцыпу архітэктурна-скульптурнага сінтэзу, часта афармленне змяшчала пэўную творчую ідэю, якая пазней рэалізоўвалася на больш высокім узроўні. Тады ж дэкаратыўная скульптура сведчыла аб прызначэнні будынка, раскрывала яго функцыю і ў значнай меры з'яўлялася пэўным ілюстратыўным дадаткам да архітэктуры.

Скульптура Палаца культуры прафсаюзаў (1956, скульпт. У. Папоў, Е. Сомава, М. і Л. Робермановы) размешчана ў тымпане і па вуглах франтона. Яе тэма — росквіт народных талентаў Савецкай Беларусі — звязана з прызначэннем палаца. Юны тэхнік у форменнай вопратцы рамеснага вучылішча, жанчына-скрыпачка ў доўгай канцэртнай сукенцы, фізкультурніца з кубкам і іншыя фігуры сімвалізуюць віды адпачынку працоўных у вольны час. У цэнтры, на вільчаку, выява працоўнага з дзіцем на руках, які адпускае ў палёт голуба — сімвал мірных імкненняў народа.

Манументальна - дэкаратыўныя статуі, што ўпрыгожваюць нішы будынка Дзяржаўнага мастацкага музея БССР (скульпт. С. Адашкевіч, Л. і М. Робермановы), з'яўляюцца алегорыяй жывапісу і скульптуры. Франтон завяршае жаночая фігура з лаўровым вянком, якая ўвасабляе Славу

157. З. Азгур. Гарэльеф Манумента Перамогі ў Мінску. 1954

158. С. Селіханаў. М. Я. Салтыкоў-Шчадрын. 1952

(скульпт. А. Бембель). Скульптурныя кампазіцыі ўпрыгожвалі таксама дамы на Прывакзальнай плошчы, якія арганізуюць парадны ўезд у горад. На жаль, яны губляліся ў мностве дэкаратыўных дэталей фасадаў.

Найбольш значным творам гэтага жанру з'яўляецца скульптура, якая ўпрыгожвае беларускі павільён на Усесаюзнай сельскагаспадарчай выстаўцы ў Маскве (1954, скульпт. А. Бембель). Алегарычная жаночая фігура, што ўвасабляе Беларусь, з вянком Славы ў адной руцэ і сярпом у другой уяўляе сабой стройную архітэктанічную кампазіцыю, якая завяршае павільён з каланадай. У паўпаважкіх формах цела, што падкрэсліваюцца драпіроўкамі вопраткі, у велічным руху постаці ёсць сапраўдная манументальнасць. Пластычныя рытмы скульптуры сугучны строгім архітэктурным формам будынка, а абліцоўка залацістай смальтай уносіць урачыстасць і прыўзнятасць.

Беларускія скульптары прымалі ўдзел і ў афармленні будынка Маскоўскага універсітэта на Ленінскіх гарах. Статуі Д. І. Мендзялеева (А. Бембель) і А. М. Бутлерава (З. Азгур), устаноўленыя ля будынка хімічнага факультэта, А. Г. Сталетава (С. Селіханаў) і П. І. Лебедзева (А. Глебаў) — ля ўвахода на фізічны факультэт, вырашаны ў адзіным кампазіцыйным ключы. Сядзячыя фігуры, выкананыя ў бронзе і паднятыя на чатырохметровы пастамент, размешчаны сіметрычна побач з краем лесвічных маршаў увахода ў будынкі.

У генеральных планах абласных гарадоў і раённых цэнтраў вялікае значэнне надавалася ідэйна-мастацкай ролі помнікаў У. І. Леніну, якія, як правіла, арганізоўвалі прастору цэнтральных плошчаў.

У пасляваенныя гады ў Беларусі было ўстаноўлена звыш трохсот помнікаў, аднак пераважная большасць з іх выканана па тыражыраваных праектах з танных матэрыялаў, што, вядома, не магло адказваць высокім патрабаванням увекавечвання памяці вялікага правадыра. У 50-я гады ў шэрагу буйных гарадоў рэспублікі былі ўзведзены помнікі У. І. Леніну ў граніце і бронзе, выкананыя скульптарамі братніх рэспублік: у Магілёве — азербайджанскім скульптарам П. Сабсаем, у Гомелі — грузінскім

скульптарам Ш. Мікатадзе, у Віцебску — маскоўскімі аўтарамі Г. Арапавым і М. Аляксеенка.

Актыўна ўдзельнічае помнік У. І. Леніну ў пераўтварэнні асяроддзя цэнтра Гомеля. Помнік пастаўлены ў самым цэнтры яго гістарычнага ядра (1958, скульпт. Ш. Мікатадзе, архіт. І. Спірын). Узаемадзеянне ў структуры горада старога і новага праяўляецца ў вобразным супастаўленні дзвюх кампазіцыйных дамінант. Купал палаца, які замыкае перспектыву дзвюх галоўных восей горада — праспекта Леніна і вуліцы Савецкай,— пры набліжэнні да плошчы Леніна як бы перадае эстафету помніку, які ўладарыць у яе прасторы і падпарадкоўвае сабе ўсе элементы наваколля.

Арганічна ўваходзіць помнік правадыру ў планіровачную структуру Брэста, дамінуючы ў прасторы плошчы імя Леніна (1958, скульпт. М. Ластачкін, архіт. Г. Заборскі). Помнік з'яўляецца адным з элементаў сістэмы высотных арыенціраў, якія замыкаюць перспектывы вуліц геаметрычна расчэрчанай сеткі гарадскога ядра. Ён акцэнтуе кірунак адміністрацыйнага цэнтра, не парушаючы пры гэтым уласцівай для гарадской структуры Брэста аднароднасці, цэласнасці, выконвае, такім чынам, функцыю вобразна-сімвалічнай дамінанты.

Адным з найбольш удалых прыкладаў сінтэзу архітэктуры і скульптуры ў абласных гарадах Беларусі з'яўляецца помнік У. І. Леніну ў Магілёве. Ён пастаўлены на плошчы перад Домам Саветаў і складае з ім адзіны архітэктурна-скульптурны ансамбль. Шырокія маршы лесвіц узносяць абліцаваны гранітам п'едэстал з бронзавай фігурай правадыра. Скульптура вырашана строга і лаканічна. Ленін паказаны спакойна стаячым, галава ледзь прыўзнята, позірк накіраваны ўдалячынь, характэрным рухам левай рукі ён сціскае лацкан расшпіленага пінжака, у апушчанай руцэ кніга. Гордая выпрастанасць і свабода ў пастаноўцы фігуры, унутраная моц і цвёрдасць у выразе твару, ясны і строгі сілуэт ствараюць велічны запамінальны вобраз правадыра.

У тым жа годзе быў адкрыты помнік У. І. Леніну ў Маладзечне (скульпт. З. Азгур, архіт. А. Страчай). Стрыманыя пластычныя формы надаюць фігуры велічнасць і ўрачыстасць. Скульптура выразная па сілуэту і дасканалая па прапрацоўцы дэталей. Кампазіцыйнай пабудове фігуры адпавядае і форма п'едэстала з чорнага граніту, які ледзь пашыраецца да нізу. Рытмічна паўтораныя гарызанталі лесвічных прыступак непасрэдна звязваюць манумент з узроўнем плошчы.

У 1959 г. у гарадскім пасёлку Гарадок Віцебскай вобласці быў устаноўлены помнік У. І. Леніну работы старэйшага беларускага скульптара П. Яцыны. Нягледзячы на невялікія памеры і некаторую дробнасць форм, помнік з'яўляецца выразным ідэйна-мастацкім цэнтрам плошчы горада.

Адначасова з помнікамі У. І. Леніну ў абласных гарадах і раённых цэнтрах узводзіліся помнікі дзеячам нацыянальнай культуры, героям і дзяржаўным дзеячам.

У 1954 г. у гарадскім пасёлку Астрына Гродзенскай вобласці быў устаноўлены помнік беларускай паэтэсе Цётцы (А. Пашкевіч) работы скульптара А. Засціцкага. Стройная постаць маладой жанчыны ў гарадской сукенцы з шнураваным карсажам і шалем, накінутым на плечы, пададзена ў лёгкім руху. Строгая вертыкаль статуі падкрэслена цяжкімі складкамі адзення, рытм якіх разбурае рух рукі, што прыцiскае да грудзей кнігу. Гордая, свабодная пастава, унутраная моц і цвёрдасць у выразе твару падкрэсліваюць эмацыянальную ўзрушанасць вобраза.

Пагрудны бюст беларускага паэта-дэмакрата Францішка Багушэвіча

на пастаменце з дзвюх неапрацаваных гранітных глыб устаноўлены ў 1958 г. у в. Жупраны Ашмянскага раёна (скульпт. З. Азгур). У партрэце пададзены вобраз чалавека з тыповай знешнасцю выхадца з абеднелай шляхты. Ён апрануты ў сурдут з высокай засцёжкай, плечы і грудзі задрапіраваны накінутым зверху плашчом. Твар Ф. Багушэвіча з высокім ілбом мысліцеля, шырокай акладзістай барадой і вусамі поўны цвёрдасці, няскоранасці, сілы духу непрымірымага барацьбіта за праўду і справядлівасць.

Бронзавы бюст Пятра Іванавіча Баграціёна, вучня і паплечніка А. В. Суворава і М. І. Кутузава, устаноўлены ў 1950 г. у Ваўкавыску. Скульптура выканана ў строга акадэмічнай манеры, характэрнай для 40—50-х гадоў. У партрэце перададзены энергія і мужнасць славутага палкаводца разам з дэталёвай партрэтнай характарыстыкай, у якой падкрэслены неўтаймоўны каўказскі тэмперамент, усходняя знешнасць. Дэкаратыўнасць партрэту надаюць прыгожы мундзір з эпалетамі, іншыя воінскія аксесуары.

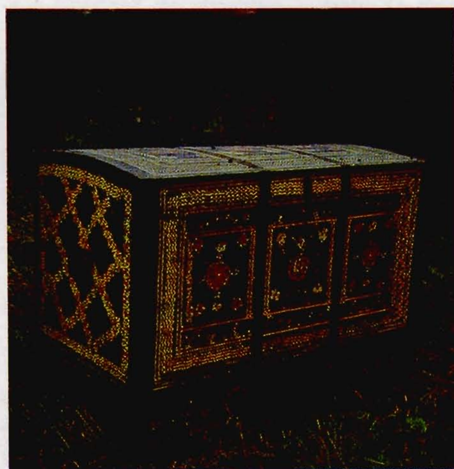
Істотныя змены ў творчай накіраванасці савецкай архітэктуры, якія адбыліся ў сярэдзіне 50-х гадоў, не маглі не адбіцца і на манументальнай скульптуры.

К канцу 50-х гадоў у манументальнай скульптуры, як і ў мастацтве ў цэлым, паявіліся новыя тэндэнцыі. З цягам часу гераічны пафас, які быў натуральным у першыя пасляваенныя гады, страціў сваю эмацыянальную непасрэднасць, змяніўся некрытычным выкарыстаннем стылістыкі былых эпох. У мастацтва прыйшло новае, пасляваеннае пакаленне мастакоў са сваімі ўяўленнямі аб сучаснасці і прыгажосці. Грандыёзнае будаўніцтва на індустрыяльнай аснове, змяненні духоўных запатрабаванняў людзей вызначылі якасныя змены і ва ўзаемадзеянні архітэктуры і манументальнай скульптуры.

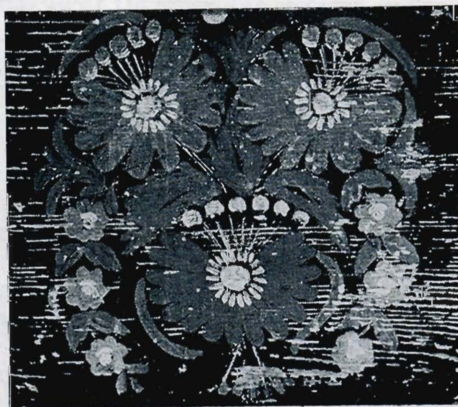
ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА

Акупацыя Беларусі нямецка-фашысцкімі захопнікамі нанесла дэкаратыўна-прыкладному мастацтву непапраўную шкоду. Спынілі сваю дзейнасць мастацкія арцелі і майстэрні, Дамы народнай творчасці, былі разрабаваны фонды музеяў.

159. Куфар. З в. Огава Іванаўскага р-на Брэсцкай вобл. 1951



160. Л. Доўгер. Куфар. З в. Огава Іванаўскага р-на Брэсцкай вобл. Фрагмент дэкору. 50-я гг. ДМ БССР



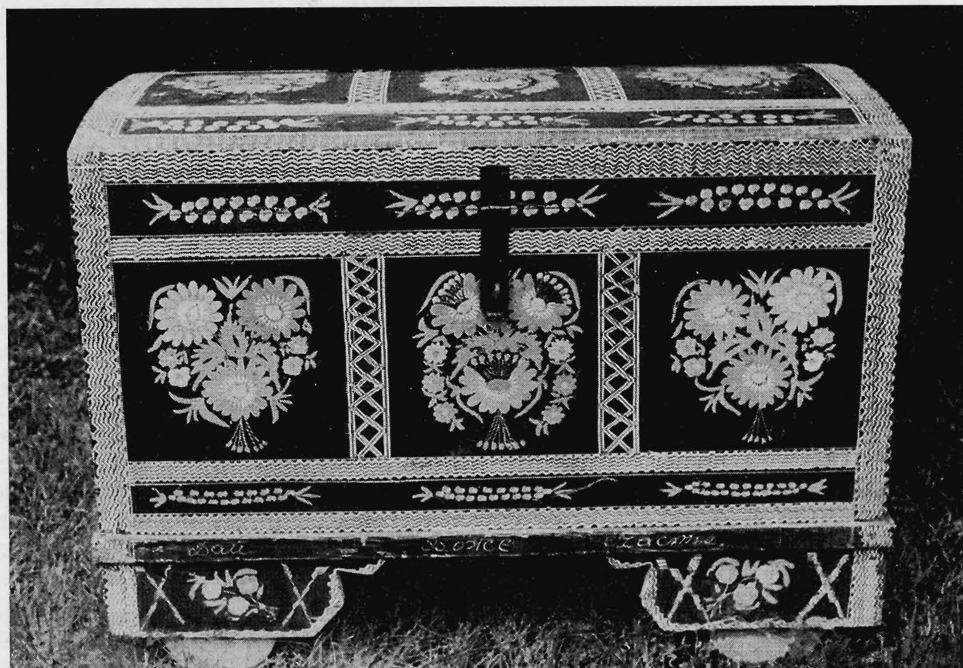
Многія мастакі і народныя майстры змагаліся з ворагам ці загінулі ў баях за Радзіму.

Аднак ужо ў першыя гады пасля вызвалення Беларусі наглядаецца хуткае адраджэнне дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Праўда, гэта адраджэнне было досыць неаднароднае. Прафесійнае дэкаратыўна-прыкладное мастацтва, якое патрабавала і адпаведна падрыхтаваных кадраў, і належнай базы, не змагло заняць прыкметнае месца ў пасляваенным мастацтве рэспублікі. Асабліва вострым было пытанне кадраў прафесійных мастакоў вышэйшай кваліфікацыі. З 1941 г. спецыялістаў дэкаратыўнага мастацтва пачало рыхтаваць адно Маскоўскае вышэйшае мастацка-прамысловае вучылішча (б. Строганаўскае), і толькі ў 1951 г. адкрылася Ленінградскае вышэйшае мастацка-прамысловае вучылішча імя В. І. Мухінай. Відавочна, што дастатковай колькасці спецыялістаў гэтыя навучальныя ўстановы даць не маглі. У Беларусі яшчэ доўгі час адчувалася вострая патрэба ў мастацкіх кадрах, што ў значнай ступені паўплывала на развіццё дэкаратыўнага мастацтва ў рэспубліцы.

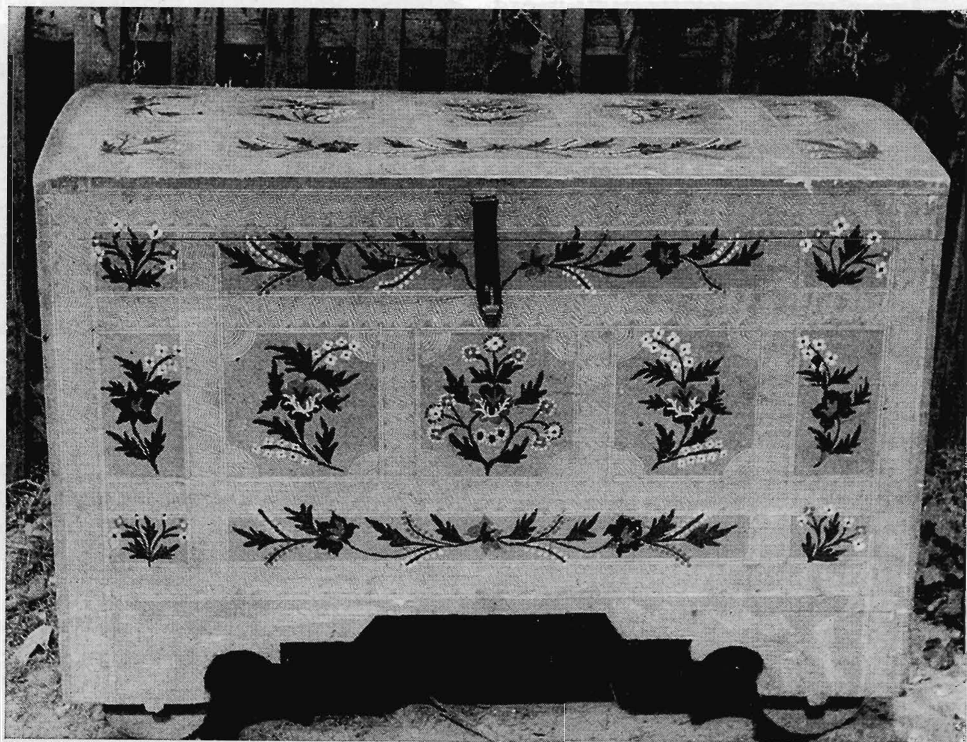
Затое народнае мастацтва адразу заявіла аб сабе, што тлумачыцца як большай жыццяздольнасцю і традыцыйнасцю яго, так і часовым ажыўленнем народных рамёстваў і промыслаў, паколькі разбураная вайной прамысловасць яшчэ не магла даць народу патрэбныя бытавыя і мастацкія рэчы. Таму ў першае пасляваеннае дзесяцігоддзе дэкаратыўна-прыкладное мастацтва на выстаўках было прадстаўлена пераважна творамі народных майстроў і самадзейных мастакоў.

Аднавілі сваю дзейнасць Рэспубліканскі і абласныя дамы народнай творчасці. Дзеля адраджэння і развіцця традыцыйнага народнага мас-

161. Л. Доўгер. Куфар. З в. Огава Іванаўскага р-на Брэсцкай вобл. 1959. ДМ БССР



162. Куфар. З в. Крамно Драгічынскага р-на Брэсцкай вобл. 50-я гг. МСБК АН БССР



тацтва арганізоўваліся выстаўкі, праводзіліся агляды і конкурсы народнай творчасці і мастацкай самадзейнасці. Асабліва прыкметнай была рэспубліканская выстаўка народнага мастацтва, наладжаная Рэспубліканскім домам народнай творчасці да 30-годдзя БССР у Мінску ў 1949 г., а таксама выстаўка 1953 г.

Значнай з'явай у мастацкім жыцці рэспублікі і краіны была выстаўка 1955 г. у Маскве ў дні Дэкады беларускага мастацтва і літаратуры. На ёй былі шырока прадстаўлены асноўныя віды беларускага народнага мастацтва: разьба, кераміка, ткацтва, вышыўка, вязанне. Дэманстраваліся тут вырабы і прафесійных мастакоў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва і прамысловых прадпрыемстваў рэспублікі: шклозавода «Нёман», Мінскага фарфора-фаянсавага завода, Віцебскага дывапова-плюшавага камбіната, мастацкіх арцелей з Мінска, Магілёва, Верхнядзвінска.

Выстаўка надзвычай нагляднпа праілюстравала працэсы і тэндэнцыі, якія былі характэрны для дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва 40—50-х гадоў [38]. Зробленыя для выставак работы перагружаліся арнаментам, раскошна апрацоўваліся, практычнае прызначэнне іх зніжалася, яны нярэдка мелі чыста дэкаратыўнае пры-

[38] Народнае і прыкладное мастацтва Савецкай Беларусі [Альбом]. Мн., 1958.

значэнне. Асноўная ўвага ўдзялялася знешняму арнаментальнаму вырашэнню, сюжэтным кампазіцыям, часта надуманым і пампезным. Арганічная цэласнасць твора пры гэтым трацілася.

Тэндэнцыя станкавізацыі закранула таксама народнае мастацтва і самадзейную творчасць. Майстроў арыентавалі на выкананне сюжэтных кампазіцый, узбагачэнне форм і дэкору вырабаў, што часта прыводзіла да пампезнасці, перагружанасці, эклектычнасці. Прапагандавалася зліццё адных форм народнага мастацтва з прамысловасцю, другіх — з прафесійным і самадзейным мастацтвам. Гэтыя крайнасці атрымалі сваё тэарэтычнае абгрунтаванне: народнаму мастацтву як мастацтву мінулага ў сваім традыцыйным выглядзе няма месца ў сучасную эпоху навукова-тэхнічнай рэвалюцыі.

Аднак гэтыя тэндэнцыі закранулі пераважна тыя віды творчасці, якія арыентаваліся на выстаўкі. Традыцыйнае народнае мастацтва ў сваім натуральным асяроддзі развівалася па ўласных законах.

163. Куфар. З в. Крамно Драгічынскага р-на Брэсцкай вобл. Фрагмент дэкору. 50-я гг. МСБК АН БССР

164. Л. Доўгер. Пано. в. Огава Іванаўскага р-на Брэсцкай вобл. 50-я гг.

Адбудова пасляваеннай вёскі, рост дабрабыту народа выклікалі патрэбу ў насычэнні побыту не толькі утылітарнымі, але і мастацкімі рэчамі, якія маглі б упрыгожыць інтэр'ер. Таму пачынаюць інтэнсіўна развівацца тыя віды народнага мастацтва, дзе дэкаратыўнасць вырабаў была ярка выяўленай. Гэты працэс пачаўся яшчэ ў канцы XIX ст., але найбольш ярка праявіўся ў пасляваенны час. Асаблівае развіццё набыў **мастацкі роспіс**.

Па-ранейшаму ў шырокім ужытку былі маляваныя куфры, выраб якіх меў характар шырока развітога промыслу, асабліва ў заходнім Палессі, у вёсках Огава, Крамно, Шарашова, Мокрая Дубрава, Заверша і інш. У дэкоры куфраў пераважалі раслінныя матывы: букеты, травы, гірлянды кветак. У Огаве і Крамно кампазіцыі часцей былі трохчасткавыя — з трыма букетамі ці вазонамі ў акружэнні гірлянд. Кветкі пагадвалі рамонкі, але сустракаюцца і ру-

жы, браткі, мальвы і інш. Цэнтральныя букеты — буйныя, перыферыйныя гірлянды і галінкі — больш дробныя. Выконваліся роспісы без трафарэтаў. Спачатку наводзілі контуры алоўкам, затым расфарбоўвалі іх, а больш вопытныя майстры працавалі фарбамі без папярэдняга малюнка.

З асаблівасцей гэтых роспісаў трэба адзначыць іх інтэнсіўны лакальны колер. Фарбы выкарыстоўваліся чыстыя, яркія, без паўтонаў і пераходаў. Травы і кветкі выршаліся плоскасна, перспектыва не «разбурала» сценку куфра, усё клалася, нібыта аплікацыйныя выразкі, разгортваючыся, як у гербарыі, але пры гэтым не гублялася жыццёвая сіла прыроды. У цэлым стваraўся жывы маляўнічы шматфарбны свет [39].

Шырокае распаўсюджанне мелі таксама дэкаратыўныя карцінкі-пано, выкананыя ў тэхніцы роспісу фарбамі на шкле. Гэты промысел часта іспаваў паралельна з роспісам куфраў, таму ў дэкоры карцінак на шкле і куфраў шмат агульнага: стылізацыя раслінных матываў, лакальнасць і чысціня колераў, звонкая дэкаратыўнасць. У адрозненне ад куфраў на карцінках адлюстроўваліся жывёлы і птушкі, людзі, нярэдка пейзажы і казачныя матывы. Спецыфічнасць матэрыялу дыктавала свае прыёмы: карцінкі пісаліся празрыстымі каляровымі лакамі, пад якія падкладвалі мятую фальгу. Контуры малюнкаў звычайна абводзіліся ўпэўненай чорнай лініяй. Увогуле і па варыянтах кампазіцыі, і па колеравай насычанасці роспісы на шкле больш

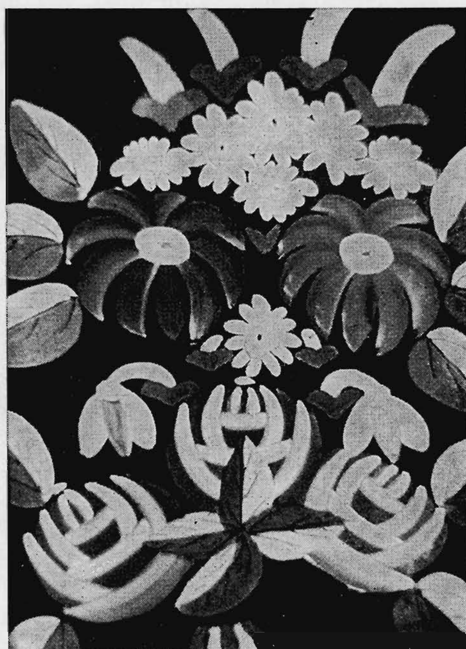
165. Пано. в. Леніна Жыткавіцкага р-на Гомельскай вобл. 50-я гг.

---

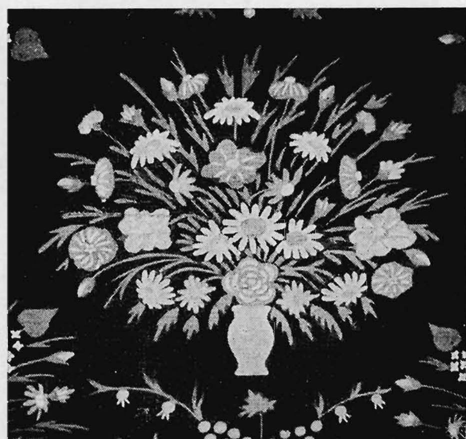
[39] Валасовіч М. Застаўска-завершскія куфры // Мастацтва Беларусі. 1984. № 1. С. 43—45, 62—64.

багатыя і разнастайныя, чым на куфрах. Выразней адчуваецца і творчая індывідуальнасць кожнага майстра ці стылістычная накіраванасць цэлай вёскі.

166. Размалёўка па шкле. Маларыцкі р-н Брэсцкай вобл. 50-я гг.



167. Дыван. Шаркоўшчынскі р-н Віцебскай вобл. Фрагмент. 50-я гг.



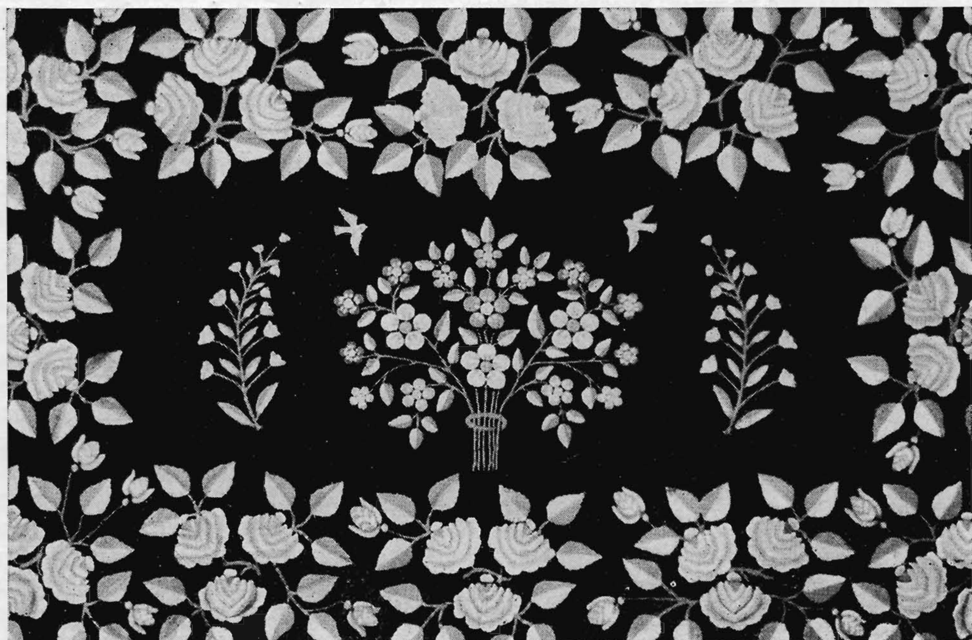
Огаўскія і крамноўскія майстры наводзілі контуры малюнка чорнай тушшу, затым запаўнялі іх фарбамі. Мудрагелісты рух чорных контурных ліній надае малюнкам своеасаблівую вытанчанасць. Л. Доўгер з Огава чорным контурам не карысталася, адмовілася і ад сіметрыі, характэрнай для падобных твораў. Усю плошчу яна шчыльна запаўняла раслиннымі і кветкавымі матывамі. А. Макоўчык з в. Совіна (Бярозаўскі р-н) аддавала перавагу сіметрычным кампазіцыям на белым фоне, карыстаючыся акварэллю ці каляровымі лакамі. У в. Леніна (Жыткавіцкі р-н) карцінкі на шкле вызначаюцца прыгожай несіметрычнай кампазіцыяй, экзатычнасцю раслін і кветак, сярод якіх звычайна змяшчаецца буйная выява птушкі. У тым жа раёне, толькі па другі бок Прыпяці, роспісы больш стрыманыя па колерах, масы абагульненыя [40].

Такое ж шырокае распаўсюджанне ў пасляваенны час мелі і насценныя дываны, выкананыя ў тэхніцы роспісу па тканіне. Асаблівае пашырэнне меў гэты від народнага мастацтва на захадзе Віцебшчыны і поўначы Міншчыны — у Мядзельскім, Вілейскім, Докшыцкім, Глыбоцкім, Шаркоўшчынскім, Пастаўскім раёнах. Нягледзячы на пэўную індывідуальнасць творчасці кожнага майстра, дываны вызначаюцца агульнымі для гэтага рэгіёна асаблівасцямі. Малявалі іх клеевымі ці алейнымі фарбамі на кавалку палатна, афарбаванага ў чорны колер. Матывы роспісу вельмі блізкія да дэкору тканых дываноў і посцілак. Цэнтр кампазіцыі звычайна займае багата распрацаваны букет кветак, перавязаны стужкай ці пастаўлены ў кошык або

---

[40] Сахута Е., Говор В. Художественные ремесла и промыслы Белоруссии. Мн., 1988. С. 230—232; Яны ж. Народны роспіс на шкле // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1983. № 4.

вазу. Па краях дывана — гірлянда з кветак, якая замыкае кампазіцыю. Зразумела, што на маляваных дыванах гэтыя сюжэты выканаиы з большай жывапіснай і кампазіцыйнай свабодай, чым на тканых. Асабліва



168. Дыван. Шаркоўшчынскі р-н Віцебская вобл. 50-я гг.

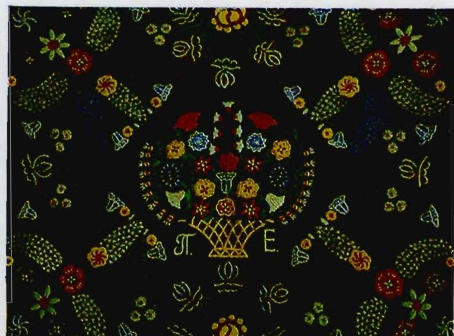
сакавіта і дэкаратыўна выглядаюць дываны з Докшыцкага раёна. У цэнтры — пышныя букеты з гронак бэзу і парасткаў накшталт хваёвых галінак. Такія ж букеты і па краях дывана. Кампазіцыю акаймоўвае хвалістая рамка з парасткаў дзеразы. Колеры гучныя, чыстыя, а стылізацыя настолькі моцная, што не заўсёды лёгка ўгадаць, якія кветкі паслужылі натурай. Дываны з Шаркоўшчынскага і Мядзельскага раёнаў адлюстроўваюць імкненне аўтараў да пэўнай дэталізацыі. Матывы тут больш дробныя, букеты чаргуюцца з траўкай, на лістах з'яўляецца сетачка пражылак. Кветкі намаляваны аб'ёмна, са святлаценямі і з'яўляюцца адлюстраваннямі не проста абстрактных кветак, а канкрэтных (напрыклад, руж). Паабапал цэнтральнага букета з'яўляюцца сіметрычна

169. Дыван. Шаркоўшчынскі р-н Віцебскай вобл. Фрагмент. 50-я гг.

размешчаныя ластаўкі, галубы, паўліны [41].

Яркія, сакавітыя, блізкія народнаму разуменню прыгажосці маляваныя дываны стваралі ў інтэр'еры мажорны настрой, добра гарманіруючы з ткацтвам, керамікай, вышыўкай і іншымі традыцыйнымі відамі беларускага народнага мастацтва.

170. Дыван. в. Курдзекі Докшыцкага р-на Віцебскай вобл. 50-я гг.



М а с т а ц к а я а п р а ц о ў к а д р э в а развівалася па двух напрамках. Першы — гэта традыцыйная народная дрэваапрацоўка, звязаная са стварэннем прылад працы, прадметаў побыту, мэблі, посуду. Як і ў ранейшы перыяд, народныя майстры звярталі асноўную ўвагу на функцыянальнасць і практычнасць вырабаў; дэкор, калі ён быў, толькі падкрэсліваў гэтыя якасці. На жаль, творы такога тыпу не збіраліся, не фіксаваліся, не прадстаўляліся на выстаўках, паколькі іх сціплы знешні выгляд не адпавядаў тагачасным запатрабаванням (гэта ж датычыць традыцыйнай керамікі, пляцення і іншых відаў народнага мастацтва).

Другі напрамак — творчасць самадзейных разьбяроў-скульптараў, якая ў пасляваенны час набыла шырокае развіццё. Ніводная выстаўка народнай творчасці не абыходзілася без узораў драўлянай скульптуры, паколькі апошняя добра адпавядала характэрнай для таго часу тэндэнцыі выяўленчасці, станкавізацыі традыцыйнага народнага мастацтва.

Дыяпазон творчасці самадзейных скульптараў быў досыць шырокі і разнастайны: фальклорныя і казачныя сюжэты, праца і жыццё калгаснікаў і рабочых, будаўніцтва сацыялізма, адлюстраванне жывёльнага свету. Зразумела, што часцей за ўсё звярталіся разьбяры да пядаўніх падзей Вялікай Айчыннай вайны.

Характэрнай у гэтых адносінах з'яўляецца творчасць У. Мацюка, які атрымаў у рэспубліцы шырокую папулярнасць. Былы партызан, ён добра ведаў суровы побыт і баявое жыццё народных мсціўцаў, таму яго работы падкупляюць шчырасцю і непасрэднасцю, жыццёвай пераканаўчасцю.

Адзін з такіх твораў — групавая кампазіцыя «Тры пакаленні ў барацьбе за Радзіму» (1954). Стары, які пільна ўглядаецца ўдалячынь, малады партызан з аўтаматам напагатове і хлапчук-разведчык увасабляюць усенародную барацьбу з фашысцкімі захопнікамі. Невялікая па памерах скульптура выглядае манументальна, эпічна. Тэме вайны прысвечаны таксама скульптуры «Гэта было даўно», «Дудар» (абедзве 1954 г.) і інш.[42]

У. Мацюку належыць шмат работ і на тэму вясковага жыцця. На дэкаднай выстаўцы ў Маскве звяртаў увагу яго барэльеф «Скончаны працоўны дзень» (1953), на якім адлюстравана група калгаснікаў, што вяртаецца з працы. Разьбяр не імк-

---

[41] Сахута Е. Расписные ковры Витебщины // Декоративное искусство СССР. 1984. № 12.

[42] Гэтыя і іншыя названыя тут работы шырока прадстаўлены ў альбоме «Народнае і прыкладное мастацтва Савецкай Беларусі». Мн., 1958.

171. І. Лук. У Белавежскай пушчы.
в. Жылічы Камянецкага р-на
Брэсцкай вобл. 50-я гг.

нуўся да адлюстравання псіхалагічнага стану кожнага персанажа, ён паказаў агульны радасны настрой людзей працы.

Работы другога самадзейнага разьбяра — С. Быка ў адрозненне ад У. Мацюка, які апрацоўвае паверхню сваіх твораў шматлікімі парэзамі, вызначаюцца больш мяккай пластыкай. Радасць працы, поспехі калгаснага будаўніцтва адлюстраваны С. Быкам у рэльефах «Малацьба» (1953), «Веснавая сяўба» (1954), скульптурах «Птушніца», «Шчасце калгаснай працы» (абедзве 1953 г.) і інш. Хаця творы разьбяра і не вызначаюцца аналітычнай дакладнасцю, яны звяртаюць увагу сваёй жыццёвасцю і праўдзівасцю. Але варта было разьбяру ўзяцца за тэмы малазнаёмыя, як адразу адчуваюцца фальш і надуманасць. Такой з'яўляецца, напрыклад, кампазіцыя «Свету — мір» (1952), натуралістычная і схематычная па сваім вырашэнні.

Тэме гісторыі нашай Радзімы прысвяціў сваю творчасць вядомы самадзейны скульптар — разьбяр па дрэве К. Казелка. Гэта майстар напружаных дынамічных кампазіцый, работы якога вызначаюцца эмацыянальнасцю і складанасцю ракурсаў: «Аляксандр Неўскі» (1949), «Паядынак на Куліковым полі» (1952), «Руслан і Рагдай» (1954) і інш. Для работ К. Казелкі характэрны скрупулёзнасць прапрацоўкі дэталей, старанна апрацаваная паверхня. У вобразах гістарычных герояў адчуваецца ўплыў прафесійнай манументальнай скульптуры. Пераймальнасць прафесійнага мастацтва характэрна і для творчасці многіх іншых самадзейных разьбяроў 40—50-х гадоў: А. Царкоўскага, М. Івінскага, І. Саўко, В. Сібелева, Б. Хрушчова, Д. Сталярова [43].

[43] Леонова А. Народная деревянная скульптура Советской Белоруссии. Мн., 1977.

Творы утылітарпа-дэкаратыўнага характару, якія прадстаўляліся на тагачасных выстаўках, з мастацкага боку ў большасці выпадкаў малацікавыя. У асноўным гэта манументальныя драўляныя вазы на масіўных пастаментах, акружаныя шматлікімі атрыбутамі, што павінны былі сімвалізаваць працу, шчасце, дастатак. Больш арганічныя ў гэтым плане творы А. Шахновіча. Яго хлебніцы, падносы, шкатулкі, талеркі, аздобленыя невысокім рэальефам з раслінных матываў, сведчаць пра імкненне разьбяра да прадаўжэння лепшых традыцый народнага мастацтва.

Шырокую папулярнасць сярод самадзейных мастакоў разьбы набыла інкрустацыя, якая выконвалася падборам кавалачкаў дрэва розных парод. Вядомасцю карысталіся работы К. Цяўлоўскага, Д. Сакажынскага, Г. Гебелева. У асноўным гэта былі партрэты вядомых дзяржаўных дзеячаў, гістарычных асоб, пісьменнікаў і паэтаў. Д. Сакажынскі выконваў таксама кампазіцыі ў анімалістычным жанры. Аднак варта адзначыць, што мастацкія магчымасці інкрустацыі належным чынам не выкарыстоўваліся, прыродныя ўласцівасці дрэва ігнараваліся. У большасці выпадкаў майстры імкнуліся імітаваць жывапісныя палотны і часта дабіваліся надзвычайнай ілюзорнасці, хаця мастацкія асаблівасці інкрустацыі зусім іншыя.

172. М. Івінскі. Шахцёры. 50-я гг.

Увагу наведвальнікаў дэкаднай выстаўкі ў Маскве прыцягвалі два сталы, аздобленыя інкрустацыяй — калектыўная работа выхаванцаў Чавускага і Нядашаўскага дзіцячых дамоў. Верх і бакавыя плоскасці сталоў аздоблены суцэльным геаметрычным арнаментам, набраным з кавалачкаў дрэва розных парод. Захапляючыся высокім узроўнем майстэрства выканаўцаў, нельга не адзначыць, што і тут справа звялася да імітацыі: дэкор нагадваў абрус, засцелены на стале, з дрэва былі выразаны нават кутасы.

Цікавымі былі пошукі народных майстроў са Жлобіна М. і В. Дзехцярэнкаў у галіне аплікацыі саломкай па дрэве. Здаўна ў гэтай мясцовасці быў развіты промысел па вырабе розных прадметаў дэкаратыўна-прыкладнога характару — куфэркаў, сальніц, рамак для фотаздымкаў, аздобленых узорам, выклееным з кавалачкаў саломкі. Некалькі падобных работ выканалі для выстаўкі і Дзехцярэнкі. Праўда, і яны не пазбеглі тэндэнцый, характэрных для тагачаснага дэкаратыўнага мастацтва. Куфэрак іх работы, прысвечаны творчасці Я. Купалы, нагадваў будынак з чатырохсхільным дахам, калонамі і нават скульптурамі перад уваходам.

Саламяны дэкор імітаваў узоры, выкладзеныя цэглай. У падобным жа стылі быў выкананы і чарнільны прыбор.

Больш плённымі аказаліся пошукі майстроў у галіне стварэння невялікіх сувенірных куфэркаў і шкатулак. У аснову формы гэтых вырабаў майстры паклалі традыцыйны від народнай мэблі — куфар, характар дэкору

173. К. Казелка. Трубач. 1956

быў аналагічны мясцовай народнай аплікацыі, а таксама малюнку тканых вырабаў. Першыя вырабы майстроў нагадвалі ў шмат разоў паменшаны куфар, засланы саматканай посцілкай, аднак далейшыя пошукі прывялі да выпрацоўкі ўласных дэкаратыўна-мастацкіх асаблівасцей аплікацыі.

Спробы майстроў па стварэнні арыгінальных, сугучных новаму часу вырабаў былі заўважаны. У 1955 г. у Жлобіне пад кіраўніцтвам М. і В. Дзехцярэнкаў ствараецца цэх мастацкай інкрустацыі саломкай па дрэве [44], дзе спачатку працавала толькі восем майстроў. Аднак прадукцыя цэха набыла такую папулярнасць як у краіне, так і за мяжой, што цэх неаднаразова пашыралі, а ў 1961 г. на яго базе была створана Жлобінская фабрыка мастацкай інкрустацыі.

У першыя пасляваенныя дзесяцігоддзі назіраецца актыўнае адраджэнне ганчарнага промыслу, звязанага ў асноўным з мужчынскай працай і моцна падарванага Вялікай Айчыннай вайной. Амаль поўнае разбурэнне гаспадаркі рэспублікі і адсутнасць посуду прамысловага вырабу спрыялі хутчэйшаму аднаўленню ганчарных цэнтраў. Праўда, ніводзін з іх па колькасці майстроў ужо не дасягнуў даваеннага ўзроўню: хто загінуў на вайне, хто кінуў ранейшы занятак. Звузіўся і асартымент вырабаў. У асноўным ён абмяжоўваўся самым неабходным бытавым посудам: гаршкамі, збанкамі, слоікамі, цёрламі. Тэхнічны і мастацкі ўзровень посуду быў досыць высокі: большасць ганчарных цэнтраў асвоіла выраб палівы, а ў Івянцы, Ракаве, Бабінавічах, Чашніках яго аздаблялі нескладаным ангобным роспісам.

Практыкавалася і ручная лепка — старажытнейшы рэлікт архаічнай керамічнай вытворчасці. Нягледзячы на даўняе распаўсюджанне ганчарнага круга, ручная лепка посуду ў некаторых ганчарных цэнтрах паўночнай Беларусі (Заблоцце, Ладзенікі, Карпышы, Крэчаты) бытавала яшчэ і ў першыя пасляваенныя дзесяцігоддзі. Ляпны посуд звяртае ўвагу своеасаблівай скульптурнасцю, ледзь прыкметнай асіметрыяй і рукатворнай цеплынёй. «Статычныя формы і ма-

[44] Такую назву афіцыйна атрымаў цэх, а затым і фабрыка, хаця прадукцыя выконваецца ў тэхніцы аплікацыі.

174. В. Вашчыла. Гартаваная кераміка. в. Ганевічы Клецкага р-на Мінскай вобл. 50-я гг.

сіўныя, нібыта з цяжкасцю сагнутыя ручкі спарышоў,— адзначае І. Ялатамцава,— ствараюць адчуванне застыласці, нерухомасці, інерцыі матэрыялу. Здаецца, што заключаная ў гэтай масе жывая творчая сіла выканаўцы яшчэ прыкладае велізарныя намаганні для таго, каб вызваліцца вонкі. Характар матэрыялу дапаўняе гэты вобраз. Грубыя шурпатыя сценкі і плямістая рабая паверхня надаюць вырабу нейкі асабліва суровы характар»[45].

Значную цікавасць з мастацкага боку ўяўляюць творы утылітарна-дэкаратыўнага характару, якія працягвалі вырабляць некаторыя ганчары. Фігурныя пасудзіны, попельніцы, букетнікі, маслёнкі ў выглядзе розных звяроў і птушак, як правіла, пазбаўлены натуралізму. Гэта своеасаблівая дэкаратыўная скульптура, у якой аналітычная дакладнасць выконвала другарадную ролю.

Фігурныя пасудзіны і попельніцы ў выглядзе львоў, бараноў, мядзведзяў выраблялі ганчары Ракава, хаця ў работах ужо не адчувалася ранейшага майстэрства. Попельніцы ў выглядзе невялікай талерачкі на плінтусе, каля якой мацавалася пара галубоў на галінцы і кветка перад імі, вырабляў А. Пяркоўскі з Рэчак (Вілейскі р-н). Ганчары з Міра І. Ялак і І. Няверка выrашалі попельніцы ў выглядзе згорнутага кольцам кракадзіла, змешчанага на круглым плінтусе. І. Ялак ствараў і больш складаныя кампазіцыі, напрыклад букетнікі ў выглядзе ствала дрэва, на галінах якога сядзелі розныя звяры. І. Азарэвіч з Докшыц вырабляў маслёнкі ў выглядзе індыка, выrашаныя на аснове невялікага гаршчочка з накрыў-

[45] Елатомцева И. Художественная керамика Советской Белоруссии. Мн., 1966. С. 65.

кай, да якога далепліваліся неабходныя дэталі [46].

Яшчэ больш выразна эстэтыка рукатворнасці прасочваецца ў ляпной дробнай пластыцы, асабліва цацкахсвістульках у выглядзе конікаў, пеўнікаў, баранчыкаў, качак, лялек. У многіх ганчарных цэнтрах былі

175. І. Ялак. Попельніца «Кракадзіл». г. п. Мір Карэліцкага р-на Гродзенскай вобл. 50-я гг.

свае выдатныя майстры, якія прадаўжалі масавы выраб цацак на продаж: К. Жылінская, В. Давідзенка з Ружан, П. Самайловіч, С. Глебка з Харосіцы пад Навагрудкам, Г. Марачова з Дуброўны, А. Саф'янік з Бешанковіч, І. Ялак з Міра, А. Рыжкова з Бабінавіч і многія іншыя. Стылістыка, характар і дыяпазон сюжэтаў глінянай цацкі практычна не змяніліся, вырашалася яна ў старажытных традыцыях, лаканічна, абагульнена і кампактна.

Пэўныя змены ў характары народнай керамікі звязаны з аднаўленнем дзейнасці ганчарных арцеляў. У Ракаве ў 1946 г. была створана арцель «3 ліпеня», дзе мясцовыя ганчары амаль да канца 60-х гадоў займаліся выпускам бытавога посуду, які мала адрозніваўся ад даваенных узораў. Праўда, асартымент посуду значна звузіўся і абмяжоўваўся галоўным чынам збанкамі ды гаршкамі для кветак. Асаблівай дасканаласцю вызначаліся вырабы С. Жылінскага і А. і Т. Маеўскіх, якія выраблялі таксама і іншыя віды посуду: талеркі, слоікі, сталовыя прыборы. Рэагуючы на попыт пакупнікоў, майстры смялей ужываюць ангобны дэкор. Акрамя геаметрычнага пэўнае распаўсюджанне набыў і раслінны арнамент, хаця каларыстычная гама па-ранейшаму была стрыманай.

Больш прыкметныя змены наглядаюцца ў кераміцы Івянца, асабліва з арганізацыяй у 1955 г. цэха мастацкай керамікі пры арцелі імя. Ф. Э. Дзяржынскага, у якой сталі працаваць вядомыя яшчэ па даваенных часах ганчары Ф. Целішэўскі, В. Кулікоўскі, В. Лаўрыновіч, пазней да іх далучыліся таленавітыя майстры сярэдняга пакалення: І. Малчановіч, М. Звярко, А. Пракаповіч.

Першыя гады дзейнасці цэха былі адзначаны пошукамі ўласнага стылю. Адны ганчары (В. Лаўрыновіч, В. Кулікоўскі) прадаўжалі традыцыі івянецкага посуду 20—30-х гадоў. Па сведчанню мясцовых ганчароў, В. Лаўрыновіч быў лепшым майстрам бытавога посуду. І сапраўды, яго вырабы звяртаюць увагу выпрацаванасцю форм, выразнасцю сілуэта, нейкай асабліва мяккай пластыкай. Дэкор таксама традыцыйны, сціплы, але досыць выразны. Талеркі і міскі аздоблены канцэнтрычнымі кольцамі, роўнымі ці хвалістымі, на днішчы — стылізаваная кветка. Часамі па краі ідзе тэкст з пажаданнямі ці віншаваннямі. Устойлівыя, шыракагорлыя збаны акрамя карычневых кольцаў аздоблены таксама хвалістымі расчасанымі грабянцом палоскамі — фляндроўкай. Гэты спосаб дэкору быў вядомы яшчэ ў даваенны час, але сапраўднае развіццё атрымаў з арганізацыяй ганчарнага цэха.

---

[46] Сахута Я. Беларуская народная кераміка. Мн., 1987. С. 38—45.

Рост аб'ёму планавых заданняў цэха, пошукі новых па форме і змесце мастацкіх вырабаў часам выклікалі неапраўданыя рашэнні. Напрыклад, у 1957 г. група майстроў на чале са старэйшым ганчаром Ф. Целішэўскім была накіравана ў Алма-Ату, дзе павінна была пераняць вопыт ганчарнай вытворчасці і ўзоры мастацкай керамікі. Некаторы час цэх выпускаў вырабы ўсходніх форм з адпаведным прыёмам дэкору — заліўкай эмалямі прадрапаных малюнкаў. На шчасце, перыяд механічнага паўтарэння нетрадыцыйных форм і дэкору быў вельмі кароткі, майстры неўзабаве вярнуліся да звыклых прыёмаў. Тым не менш традыцыі Усходу яго пасудзінах для вадкасцей, якія пабудаваны на аснове шарападобнага тулава і вузкай выцягнутай гарлавіны, да якой мацуецца тонкая невялікая ручка. Праўда, характэрны мясцовы дэкор значна змякчаў усходнія ўплывы, затое кераміка Ф. Целішэўскага набыла належную дэкаратыўнасць і выразнасць.

Асаблівае месца івянецкай керамікі ў дэкаратыўным мастацтве 50-х гадоў вызначаецца выпрацоўкай ярка выяўленага ўласнага стылю дзякую-

176. В. Кузьміцкі. Чарнільны прыбор. г. п. Ракаў Валожынскага р-на Мінскай вобл. 1947

аказалі пэўны ўплыў на характар мясцовай керамікі. Асабліва прыкметны ён у творчасці Ф. Целішэўскага. Збанкі яго работы пазбавіліся манументальнасці, лішкавай важкасці, набылі больш выразны, S-падобны профіль і прыкметную вытанчанасць. Найбольш ярка гэта відаць у чы ўдасканаленню мясцовага спосабу дэкору фляндроўкай. Заслуга ў гэтым у першую чаргу належыць В. Кулікоўскаму, які пастаянна адстойваў неабходнасць вырабу традыцыйнага посуду з мясцовым дэкорам. Дзякуючы яго настойлівасці і ініцыятыве за кароткі час фляндроўка дасягнула та-

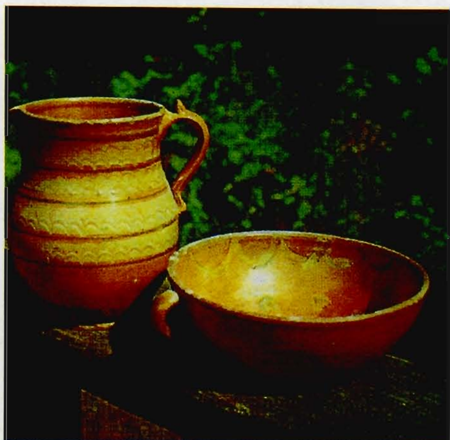
кой выразнасці і мастацкай дасканаласці, што стварыла славу івянецкай кераміцы далёка за межамі рэспублікі.

Акрамя традыцыйнага карычневага майстар пачаў ужываць таксама чорны, зялёны і белы колеры, якія ўкрывалі палосамі амаль усё тулава вырабу. Гладкія палосы чаргаваліся з расчасанымі ў дробныя хвалі, у выніку чаго дэкор набыў надзвычайную сакавітасць і мажорнасць. Гэтымі ж якасцямі вызначаўся фляндраваны посуд І. Малчановіча, пазней метадам фляндроўкі авалодалі А. Пракаповіч і М. Звярко. З канца 50-х гадоў івянецкая фляндраваная кераміка стала абавязковым экспанатам выставак народнага і дэкаратыўнага мастацтва.

М. Звярко ўзнавіў таксама выраб фігурных пасудзін у выглядзе мядзведзяў, бараноў, ільвоў, захоўваючы на першым часе цесную сувязь з аналагічнымі вырабамі даваеннага перыяду. Паступова яго творы павялічыліся ў памерах, узрасла іх дэкаратыўнасць, з'явіліся новыя формы (напрыклад, зубр).

У 1960 г. на базе цэха была арганізавана фабрыка мастацкай кера-

177. В. Лаўрыповіч. Ганчарны посуд. г. п. Івянец Валожынскага р-на Мінскай вобл. 50-я гг. ДМ БССР



178. Ганчарны посуд. в. Зялёны Бор Ельскага р-на Гомельскай вобл. 50-я гг.

кі і вышыўкі. Была праведзена мадэрнізацыя вытворчасці, у выніку чаго значная частка прадукцыі стала вырабляцца шляхам заліўкі ў формы. Паралельна ствараласяі традыцыйная фляндраваная кераміка, якая працягвала ўдасканальвацца і набыла новыя рысы.

Прафесійная мастацкая кераміка таксама перажывала сваё станаўленне. Нягледзячы на шматлікія праблемы, якія стаялі перад рэспублікай па аднаўленню разбуранай вайною гаспадаркі, у Мінску пачалося будаўніцтва фарфора-фаянсавага завода, які пачаў выпуск прадукцыі з 1949 г. Значную дапамогу ў паладжванні работы завода аказалі вядомыя прадпрыемствы нашай краіны і ў першую чаргу Дулёўскі завод, які пастаўляў фарбавальнікі, а таксама ўзоры-эталоны прамысловых і мастацкіх вырабаў. Для паскарэння вытворчасць пачалася на прывазной сыравіне. У пачатку 50-х гадоў на заводзе пачалі працаваць выпускнікі тэхнічных вучылішчаў з розных гарадоў краіны, перш за ўсё Рыжскага і Канакоўскага.

Керамічныя вырабы ў пачатку 50-х гадоў ствараліся ў характэрным для тагачаснага мастацтва стылі эклектызму, што было абумоўлена ў некаторай ступені архітэктурай. У аздабленні інтэр'ераў асноўная роля адводзілася арнаменту, што знайшло адбітак і ў творах дэкаратыўнага мастацтва, якія займалі падпарадкаванае месца ў інтэр'ерных кампазіцыях. Шырока выкарыстоўваліся матывы класіцызму — гірлянды, вянкі, кветкавыя фрызы. Кампазіцыя будавалася па архітэктанічным прынцыпу, у адпаведнасці з якім выяве адводзілася строга адпаведнае месца на форме. Класічныя формы аздабляліся нацыянальным арнаментам, сярод якога размяшчаліся натуралістычныя адлюстраванні на тэмы тагачаснага жыцця. Абавязковымі атрыбутамі былі лаўровыя вянкі, залочаны арнамент і г. д. Так, напрыклад, створаная пад кіраўніцтвам М. Міхалапа (мадэльшчык І. Копюх, жывапісец І. Прохараў) вялікая фаянсавая ваза «Беларусь Савецкая» (вышыня 1,5 м) — традыцыйны кубак, на тонкай ножцы якога ўзвышаецца шырокая чаша з вечкам, завершаным скульптурным гербам з роспісам. Ваза шматмаштабная, кожны яе аб'ём уяўляе сабою асобны сэнсавы пояс. У ніжняй частцы чашы — рэльефны фрыз з рэалістычна вылепленымі і распісанымі лістамі і кветкамі канюшыны. У верхняй, асноўнай сэнсавай частцы на фоне залатых каласоў размешчаны па крузе тры рэльефныя выявы ў акаймоўцы залатых вянкоў з дубовых і лаўровых лісцяў. Верхняя і ніжняя часткі кампазіцыйна аб'яднаны поясам традыцыйнага беларус-

179. М. Міхалап.
Ваза «Бульба». 1954

кага народнага арнаменту. Дамінуючы колер вазы — светла-зялёны. Падобнае рашэнне было даволі тыповым і прасочваецца не толькі ў кераміцы, але і ў мастацкім шкле.

Выкананыя з высокім майстэрствам, гэтыя творы мелі адзін галоўны недахоп: аўтары спрабавалі новы, сацыялістычны змест уціснуць у старую форму, дзе нацыянальныя рысы змешваліся са стылямі іншых эпох і народаў.

Разглядаючы дэкаратыўнае мастацтва з пункту гледжання яго сувязі з архітэктурай, можна адзначыць зварот да тых жа традыцый, на якія абапіраліся і дойліды. Імкнучыся да цэласнага ўспрымання твораў дэкаратыўнага мастацтва ў інтэр'еры, мастакі павінны былі мысліць катэгорыямі сучаснай ім архітэктонікі, у адваротным выпадку іх работы ўступалі б у канфлікт з інтэр'ерным акружэннем.

У гэты час была шырока распаўсюджана думка аб тым, што неабходна захоўваць традыцыйныя формы, сканцэнтроўваючы ўвагу на змесце. Формы мінулага разглядаліся як нешта нязменнае, застылае, і чым дакладней мастакі будуць іх прытрымлівацца, узбагачаючы новым зместам, тым больш дасканалымі і сучаснымі яны будуць выглядаць. Гэтыя памылковыя ўяўленні тармазілі творчыя пошукі ў галіне формы, аднак лепшыя работы сведчаць аб тым, што сучасная тэматыка, навізна зместу садзейнічалі пошукам адпаведных сродкаў яе выяўлення. Калі мастак творча падыходзіў да традыцый і знаходзіў у іх якасці, якія давалі магчымасць ім па-новаму жыць у сучаснасці, тады ён дасягаў поспеху. Прыкладам можа служыць ваза М. Міхалапа «Бульба» (1954).

Ваза простая і ў той жа час арыгінальная па форме: авал са злёгку звужанымі ўверсе сценкамі. Мастак па-новаму пластычна інтэрпрэтуе форму, набліжаючы яе да прыродных утварэнняў, супастаўляе з прыродай, адкрытай прасторай. Аднак у ёй можна ўбачыць не толькі прыродны правобраз пасудзіны, але і даволі канкрэтна выкарыстаную форму народнай керамікі — слоік. Нягледзячы на даволі значныя памеры (вышыня 70 см), ваза лагічная па сваіх прапорцыях і абрысах. Пераход ад тулава да горла плаўны, ледзь прыкметны. Тулава дэкарыравана рэльефнымі выявамі вочак бульбы, што стварае няроўную паверхню і дае адчуванне пластычнасці матэрыялу.

Аўтар імкнецца пазбегнуць рэзкага чляне́ння асобных дэталей. Ніжняя частка вазы ўяўляе сабою дэкаратыўны фрыз, на якім выяўлены стылізаваныя клубні бульбы, якія ўтвараюць арнаментальны ўзор. Дэкаратыўны арнаментальны фрыз, які злёгку выпуклым паяском абкружае падножжа вазы, звязаны з яе верхняй часткай рэльефным узорам парасткаў бульбы.

М. Міхалап выкарыстоўвае прыёмы асіметрычнай кампазіцыі, імкнучыся надаць ёй рух: стрыманая дэкарыроўка аднаго з бакоў вазы кантрастуе з залішне перагружаным выяўленчымі элементамі другім яе бокам.

Добра выкарыстаны колеравыя магчымасці палівы: мяккія акварэльныя пералівы карычневага, зялёнага, блакітнага, блізкія да колераў беларускай прыроды, а таксама да традыцыйнай колеравай палітры нацыянальнай керамікі.

У гэтай рабоце мастак апаэтызаваў самы, здавалася б, недэкаратыўны па сваіх якасцях прадмет, што выгадна вылучае вазу М. Міхалапа сярод іншых створаных у той час узораў мастацкай керамікі.

Акрамя юбілейных ваз выраблялася і настольная скульптура. Вазы часцей за ўсё выконваліся ў фаянсе, больш устойлівым да дэфармацыі матэрыяле, а скульптуры, як правіла, у фарфоры. М. Міхалапам былі створаны дзве настольныя статуэткі — «Дзяўчына з ільном» і «Дзяўчына са сланечнікам» (абедзве 1957 г.).

У гэтых работах выкарыстана характэрная для народнай пластыкі цэласная маса, якой падпарадкаваны дэталі: сланечнік і лён выступаюць з агульнага аб'ёму невысокім распісным рэльефам. Статуэткі лаканічна дэкарыраваны, без празмернай дэталіроўкі. Абагульненасць скульптурных аб'ёмаў, лаканічнасць і цэласнасць роспісу добра адпавядаюць патрабаванням дэкаратыўнай скульптуры малых форм.

Аднак трэба адзначыць, што творы М. Міхалапа, як і многія іншыя пластычныя мініяцюры таго часу, уяўлялі сабой добрасумленную фіксацыю сцэнак з навакольнай рэчаіснасці. У 50-я гады даволі шырокае распаўсюджанне атрымліваюць выявы калгасніц, дзяцей з козлікам, цялём, гуссю і г. д., дзе ўсё зводзіцца да механічнай апісальнасці, натуралістычнага расказу. Мастак пасіўна фіксуе ўбачаную сцэнку без свайго, аўтарскага асэнсавання, без мастакоўскай паэтызацыі звычайных на першы погляд з'яў жыцця. Таму выкананыя на тэхнічна належным узроўні скульптуры пакідаюць гледача абыякавым, не знаходзяць эмацыянальнага водгуку, не будзяць фантазію.

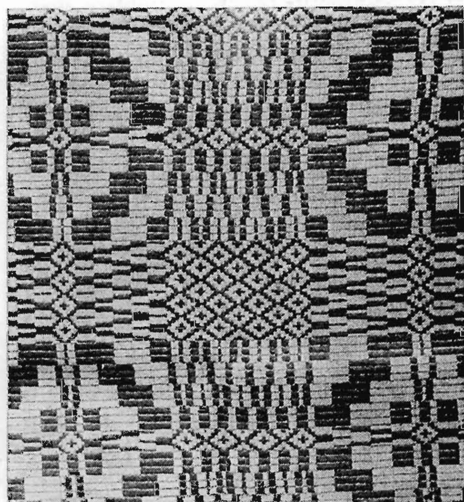
З таго нешматлікага, што было створана ў кераміцы ў першыя пасляваенныя гады, значную цікавасць уяўляюць скульптурныя мініяцюры вядомага беларускага жывапісца М. Філіповіча. У 1946 г. ім быў створаны цыкл работ, адзначаных яркім нацыянальным каларытам і блізкіх да гліняных скульптур, беларускіх ганчароў — «Дудар», «Цымбаліст», «Дзяўчына», «Жалейка», «Лявоніха».

Мастак добра ведаў народны побыт, нацыянальныя традыцыі, і гэта дапамагло яму, нягледзячы на тое што ён упершыню звярнуўся да керамікі, дабіцца выразнасці і дакладнасці вобразных характарыстык. Форма сінтэзавана і абагульнена. У лепцы адчуваецца жывы, трапяткі дотык рук мастака.

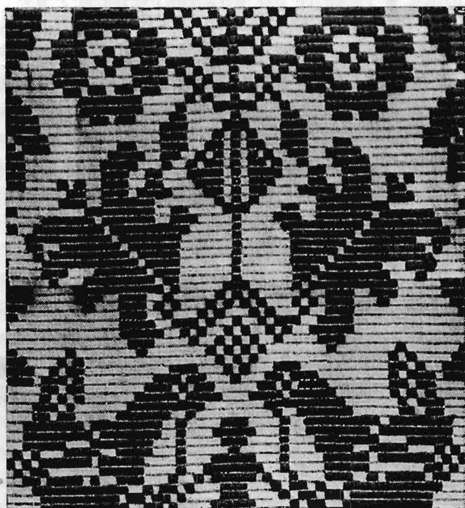
Да найбольш удалых можна аднесці скульптуру «Дудар». Статуэтка пазбаўлена некаторай скаванасці і статычнасці іншых кампазіцый. Фігурка музыканта выразная па сілуэту, поўная ўнутранай дынамікі. Добра згарманіраваны колеры глазуравага пакрыцця з перавагай белага — дамінуючага колеру нацыянальнага адзення беларусаў. Больш свабодная і выразная лепка, гарманічнае спалучэнне абагульненай формы і нешматлікіх дэталей, якія акцэнтаваны колерам (дуда, пояс і г. д.). Тут ёсць не толькі этнаграфічная дакладнасць, але і псіхалагічная выразнасць. На жаль, цікавыя спробы М. Філіповіча ў кераміцы не сталі ў свой час шырока вядомымі беларускім прыкладнікам, і гэта лінія ў вытворчасці керамікі ў першае пасляваеннае дзесяцігоддзе не набыла развіцця.

На мастацкіх рэспубліканскіх выстаўках народнай творчасці і асабліва на дэкаднай выстаўцы 1955 г. у Маскве разам з іншымі відамі народ-

180. С. Тур. Посцілка. в. Бакшты Валожынскага р-на Мінскай вобл. Фрагмент. 50-я гг.



181. Посцілка. Зэльвенскі р-н Гродзенскай вобл. Фрагмент. 50-я гг.



нага і прыкладнога мастацтва шмат цікавых работ паказалі майстры беларускага мастацкага ткацтва і вышыўкі. Сярод выдатных конкурсных работ на тэму «Беларусь у перыяд Вялікай Айчыннай вайны», якую ў 1945 г. правёў Рэспубліканскі дом народнай творчасці, было прадстаўлена каля 500 твораў мастацкага ткацтва і вышыўкі [47].

Многія таленавітыя народныя і самадзейныя майстры ткацтва і вышыўкі (А. Мяшэчак, А. Серада і інш.) прынялі актыўны ўдзел у афармленні і ўпрыгожанні інтэр'ера Беларускага павільёна на ВДНГ СССР у Маскве (посцілкі П. Бялюк, М. Грушкевіч з Магілёўскай вобл., М. Ліпай і Е. Замскай з Мінскай, рушнікі М. Горавай і П. Пакроўскай з Віцебска і інш.).

Пашыраецца вытворчасць тканых і вышываных ручнікоў на фабрыках мастацкіх вырабаў. Яны часам пагадвалі пано з лозунгамі і надпісамі. Малюнкі рабілі прафесійныя мастакі, а народныя і самадзейныя майстры па іх эскізах выконвалі пышныя кампазіцыі. У партрэтах і сюжэтных кампазіцыях побач з геральдычнымі выявамі арганічна ўжываліся традыцыйныя матывы беларускага арнаменту. У посцілках і абрусах пераважалі строгія геаметрычныя кампазіцыі «ў краты» ці «кругі». Выключэнне складалі посцілкі і абрусы Мінскай вобласці, на якіх пераважаў раслінны арнамент — кветкі ў спалучэнні з пчоламі, разеткамі і інш. Посцілкі «ў краты» вызначаліся большай насычанасцю тонаў. Стараннасць выканання, дробныя арнаментальныя формы характэрны для мастацкіх тканін Мінскай, Магілёўскай, Гомельскай і Брэсцкай абласцей. У той жа час кожная вобласць вылучалася сваёй адметнай арнаментыкай [48].

Шырока ўводзяць майстры ў свае работы савецкую эмблематыку — зорку, серп і молат, калоссе, снапы, лісце дуба, жалуды, кветкі льну, зубраў, літары, лічбы і інш. [49]. З'яўляецца вялікая колькасць калектыўных работ.

Актыўна працуюць у гэты час ткачыхі М. Ліпай, Е. Варвашэня, В. Кулда, А. Серада, А. Мяшэчак, М. Хамко, А. Хоміч і сотні іншых. Дасканалае валоданне тэхнікай ткацтва, тонкі мастацкі густ і мастацкая фантазія характэрны для работ А. Мяшэчак са Случчыны. У яе кампазіцыях раслінны арнамент спалучаецца з геаметрычным, але перавагу ткачыха аддае раслiннаму. Самі назвы ўзораў на ручніках, абрусах, дыванах А. Мяшэчак гавораць аб тым: «сланечнікі», «у вянкі», «у вазоны», «у зоркі» і інш. Колеравая гама спакойная, кампазіцыя выразная, традыцыйная па характару. Нават у святочных дыванах,

[47] ЦДАЛМ СССР, ф. 122, воп. 1, спр. 156.

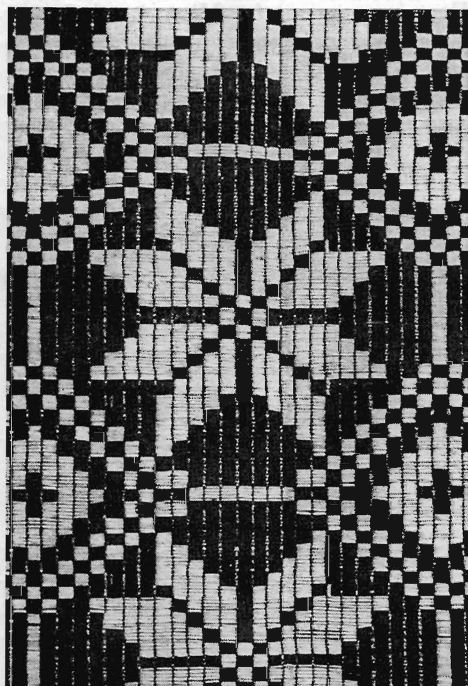
[48] Беларускія народныя тканіны ў зборах Дзяржаўнага мастацкага музея БССР. Мн., 1979.

[49] ЦДАЛМ СССР, ф. 122, воп. 1, спр. 156.

больш шматколерных, А. Мяшэчак рытмічна будуе кампазіцыю і стварае вобраз роднага краю спакойнай пастэльнай гамай.

У кампазіцыях А. Серады з в. Семежава Капыльскага раёна традыцыйнае пераплятаецца з сучасным. Сярод яе работ — посцілкі «ў індыкі, вазоны і птушкі», «у дубовыя лісткі» і інш. А. Серада мела шмат вучаніц, якія асвойвалі ткацкае мастацтва па яе творчасці, працягвалі мясцовыя традыцыі.

182. Н. Цішко. Посцілка. Любанскі р-н Мінскай вобл. Фрагмент. 1960.



У пасляваенныя гады ў рэспубліцы дзейнічаў шэраг арцеляў па выпуску мастацкіх тканых вырабаў, якія ўваходзілі ў сістэму Белтэкстыльпрамсаюза, напрыклад Талачынская, цэх мастацкага ткацтва пры Кармянскай вышывальнай арцелі, брыгады пры Слуцкай арцелі «Першае мая», брыгада ў в. Лешня Капыльскага раёна, цэх мастацкага ткацтва пры Віцебскай вышывальнай арцелі і інш [50]. Як сярод вясковага, так і гарадскога насельніцтва Беларусі шырока бытавала вышыўка. Ёю ўпрыгожвалі жылыя інтэр'еры, рэчы хатняга ўжытку, вопратку. Ствараліся станковыя і манументальныя вышываныя вырабы, камерныя карціны і пано [51]. Сярод вышывальшчыц было нямала здольных майстрых, якія валодалі рознымі тэхнікамі, але шырэй за іншыя яны скарыстоўвалі мастацкую гладзь і балгарскі крыжык. Развіццю гэтых тэхнік у значнай меры садзейнічаў рэспубліканскі часопіс «Работніца і сялянка», які меў дадатак з узорамі. На выстаўках экспанаваліся тэматычныя вышываныя карціны, копіі з вядомых карцін мастакоў, былі і створаныя па спецыяльных эскізах мастакоў. Вядомыя майстрыхі вышыўкі тых гадоў Н. Мацюшчанка, А. Красічкава, Б. Любатовіч, Г. Ступіна, А. Анісовіч і іншыя нярэдка і самі былі аўтарамі многіх эскізаў.

Своеасаблівымі цэнтрамі падрыхтоўкі беларускіх самадзейных вышывальшчыц былі Мінск і Гродна.

Пры мінскім Доме афіцэраў працавалі двухгадовыя курсы мастацкай вышыўкі, якімі кіравала А. Красічкава. Лекцыі па гісторыі мастацтва, кансультацыі і многія эскізы для вышывак ажыццяўлялі прафесійныя мастакі С. Каткоў, І. Ціхановіч, Г. Ісаевіч. Сярод значных работ, выкананых калектывам вышывальшчыц мінскага Дома афіцэраў, былі партрэт народнага паэта Беларусі Я. Коласа і пано-дыван «Навекі з рускім народам». Яны дэманстраваліся на дэкаднай выстаўцы 1955 г. у Маск-

[50] Палеес А. Ткацтва на Беларусі // Беларусь. 1947. № 3.

[51] Народнае і прыкладное мастацтва Савецкай Беларусі. Іл. 63—82.

ве. Вышыты шаўковымі ніткамі партрэт Якуба Коласа вызначаўся высокім майстэрствам выканання. Аўтарам удалося стварыць твор, які раскрываў духоўны свет народнага песняра. Шматфігурнае пано «Навекі з рускім народам», выкананае ў яркім, светлым каларыце, прысвячалася

183. Ручнік. Капыльскі р-н Мінскай вобл. 50-я гг.

300-годдзю ўз'яднання Украіны з Расіяй. Тут былі скарыстаны элементы станковага манументальнага жывапісу і народнага мастацтва: элементы народнага арнаменту, гірлянды кветак і інш.

Пры Гродзенскім абласным доме народнай творчасці існавалі гурток мастацкай вышыўкі (кіраўнік Б. Любовіч, кансультант мастак А. Арнаутаў) і ткацкі калектыў (кіраўнік метадыст АДНТ мастак Ф. Шунейка). Работы гэтых калектываў набылі шырокую вядомасць. Сярод лепшых работ гродзенскіх вышывальшчыц — «Герб БССР», віртуозна вышыты гладдзю шаўковымі ніткамі па цёмна-карычневым сукне.

Адна з лепшых вышывальшчыц 50-х гадоў Н. Мацюшэнка (яна кіравала і гуртком вышыўкі) выканала работы «Ленін у 1918 г.», «Баявая клятва партызанкі» і інш. Тэме адраджэння беларускай сталіцы прысвяціла свой твор «Забудова Савецкай вуліцы» вышывальшчыца М. Лаўрыновіч, Ф. Смірнова з Пінска ў вышыўцы «З задання» ўваскрасіла былыя ваенныя паходы партызан.

А. Анісовіч, мастачка эксперыментальна-мастацкай лабараторыі Белпрамсавета (г. Мінск), з'яўляецца аўтарам значных вышываных твораў, якія базіраваліся на асновах беларускай народнай творчасці. Гэта шматлікія дэкаратыўныя ручнікі і пано, якія экспанаваліся на ўсесаюзных і міжнародных выстаўках. Па матывах беларускага народнага арнаменту стварала свае выдатныя вышыўкі супрацоўніца той жа лабараторыі Г. Ступіна. Гэта ручнікі, навалачкі, абрусы і інш. Па яе эскізах працавалі многія майстрыхі лабараторыі.

Вышываныя рэчы — парцьеры, абрусы, газетніцы, сурвэткі, дарожкі, падушачкі, якія ўпрыгожвалі тагачасныя інтэр'еры, былі аздоблены беларускім нацыянальным арнаментам. Часта ў іх абыгрывалася тэма слуцкіх паясоў. Амаль усе вышываныя работы вылучаліся насычанасцю рысунка, які густа пакрываў усю паверхню матэрыялу.

У 1946 г. на базе Віцебскай ільнопрадзільнай фабрыкі «Дзвіна» быў створаны дыванова-плюшавы камбінат. Адначасова пры ім адкрылася рамеснае вучылішча па падрыхтоўцы кваліфікаваных кадраў ткачоў і памочнікаў майстроў. За перыяд свайго існавання Віцебскі дывановы камбінат імя 50-годдзя Беларускай ССРператварыўся ў буйнейшае прадпрыемства нашай краіны па вы-

рабу дываноў. Віцебскія ворсавыя дываны перш за ўсё вызначаюцца трывалай нацыянальнай асновай, якая праяўляецца і ў тэматыцы, і ў арнаментальным і колеравым выражэнні. Прызначаліся яны галоўным чынам для інтэр'ераў жыллёвых памяшканняў, адміністрацыйных устаноў, як падарункі да юбілейных дат, сувеніры.

Разам з распрацоўкай нацыянальнай тэматыкі мастакі працавалі над дыванамі па традыцыйных матывах народаў СССР і іншых краін. Былі выткалы серыі дываноў «Латышскі», «Літоўскі», «Малдаўскі», «Заходняя Украіна», «Карабах», «Балгарскі» і інш.

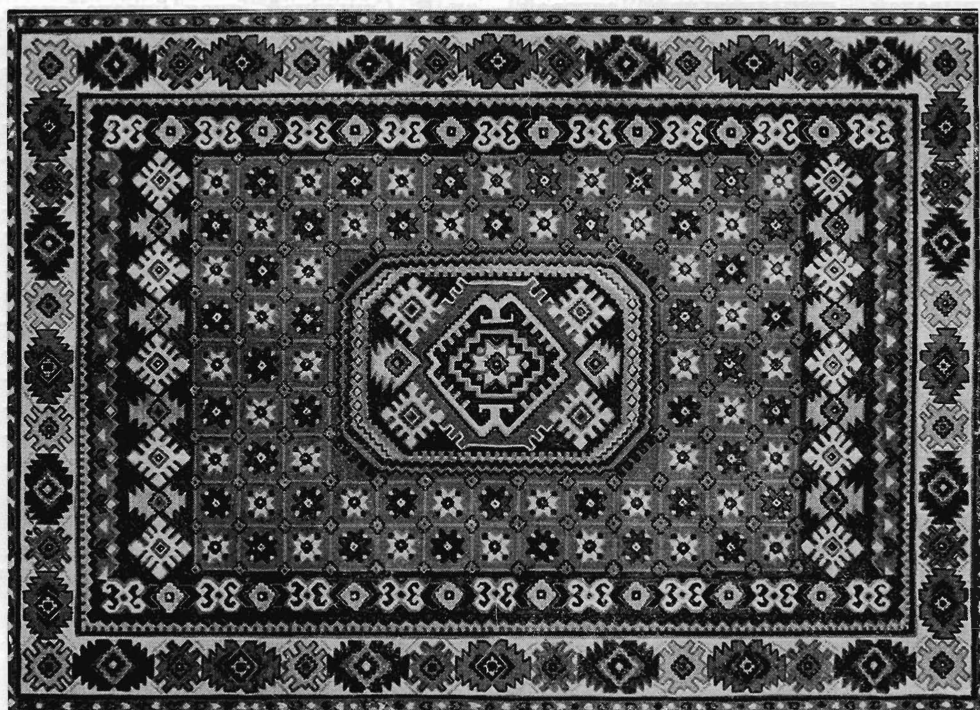
Першымі мастакамі, якія пачалі распрацоўваць беларускі нацыянальны ворсавы дыван, былі В. Сенькіна, А. Салеікава, І. Шурупаў, Т. Гусева, З. Лудапэ, М. Дзёмін. У сваёй творчасці яны скарыстоўвалі беларускія традыцыйныя арнаментальныя матывы, якія бралі з народнага ткацтва і вышыўкі. Традыцыйныя народныя беларускі бязворсавы дыван у той час яшчэ мала быў вывучаны і, вядома, не мог быць пакладзены ў аснову ворсавага.

184. Т. Гусева. Дыван «Фестывальны». 1957. Віцебскі дыванова-плюшавы камбінат

Першы ворсавы дыван на Віцебскім камбінаце быў вытканы па эскізу В. Сенькінай, якая ўнесла значны ўклад у развіццё дыванаткацтва нашай рэспублікі. «Беларускі» дыван Сенькінай складаўся з элементаў беларускага геаметрычнага арнаменту, стылізаваных разетак, ромбаў і іншых элементаў. У цэнтры размяшчаліся буйныя геаметрычныя фігуры, дэталёва былі распрацаваны кайма дывана, падкаёмнікі і вуглы. Уся паверхня дывана была пакрыта густым рысункам. Адчувалася пэўнае перайманне кампазіцыі класічных ворсавых дываноў Каўказа з ясна вызначаным медальёнам ці некалькімі медальёнамі ў цэнтры. У густым рысунку, які займаў амаль усю паверхню, было нешта і ад сярэднеазіяцкіх дываноў. У беларускім па характары арнаменце пераважала яркая, насычаная гама чырвона-бардовага колеру.

У наступных «Беларускіх» дыванах сярэдзіны 50-х гадоў В. Сенькіна больш ярка выявіла свой почырк

185. В. Сенькіна. Дыван «Беларускі». 1959. Віцебскі дыванова-плюшавы камбінат



і манеру. Кампазіцыя становіцца больш строгай і выразнай, знікаюць лішнія дэталі, больш увагі надаецца распрацоўцы цэнтральнага поля, кайма дапаўняе асноўны змест. У далейшай рабоце над кампазіцыяй В. Сенькіна яшчэ больш вызваляе цэнтральнае поле дывана ад лішніх падрабязнасцей. «Беларускі» дыван канца 50-х гадоў мае выразны цэнтр з элементамі традыцыйнага беларускага арнаменту ў спалучэнні са стылізаванымі каласкамі збажыны, жалудамі, кветкамі.

У той час як В. Сенькіна мела ўжо некаторы вопыт стварэння дываноў, маладыя мастакі А. Саленікава, Т. Гусева, І. Шурупаў, М. Дзёмін, З. Лудапэ толькі пачыналі працаваць, шукалі свае шляхі ў мастацтве.

А. Саленікаву больш прыцягвае беларускі геаметрычны арнамент. Шмат увагі надае мастачка распрацоўцы як цэнтра, так і каймы, спалучаючы аднолькавыя матывы пры стварэнні мастацкага вобраза. У адным са сваіх «Беларускіх» дываноў А. Саленікава ўдала выкарыстоўвае матыў паласатых беларускіх посцілак.

Свой «Слуцкі» дыван А. Саленікава выканала па традыцыйнай схеме, уключыўшы ў яго матывы слуцкіх паясоў. Амаль усё поле займаюць тры медальёны — вянкі гваздзікоў, васількоў, галінкі і лісце.

У «Беларускіх» дыванах Т. Гусевай амаль заўсёды прысутнічаюць стылізаваныя кветкі, галінкі і лісце дрэў. Нават геаметрычныя фігуры (ромбы, разеткі) набываюць у яе ра-

186. В. Сенькіна. Дыван «У. І. Ленін». 1959. Віцебскі дыванова-плюшавы камбінат

ботах выгляд расліп, кветак. Так, дыван «Беларускі», які экспанаваўся на дэкаднай выстаўцы 1955 г. у Маскве, выканапы пераважна ў чырвонай гаме, блізкі па змесце да беларускага народнага бязворсавага дывана, хаця кампазіцыйна яго можна аднесці да вядомых класічных дываноў Каўказа.

Цікава выкарыстаў традыцыйны ў народным ткацтве матыў вазона з кветкамі мастак І. Шурупаў. Прыгожа распрацаваны цэнтр у выглядзе трох васьміпялёсткавых разетак, якія нагадваюць кветку. Ад яе сузор'ем у розныя бакі разыходзяцца стылізаваныя васількі, рамонкі, лісточкі і галінкі. Падкаёмка пабудавана з рытмічна размешчаных у выглядзе ланцужка букетаў у вазонах. Кайма з васьміпялёсткавых разетак гарманічна завяршае кампазіцыю. У работах І. Шурупава назіраецца цяга да філіграннай распрацоўкі *дробных раслінных ці геаметрычных* элементаў дывана. Па-новаму мастак перапрацаваў і беларускі матыў «у зоркі».

Спакойна, стрымана будуе свае дываны З. Луданэ. Асновай яе дываноў становяцца геаметрычны арнамент, насычаная колеравая гама, выразная рытміка. Поле дывана паступова вызваляецца ад мноства дэталей арнаменту, акрэслена вырысоўваецца цэнтр.

«Беларускія» дываны 50-х гадоў былі новай з'явай у беларускім дыванаткацтве. У кампазіцыю, запазычаную ад традыцыйнага класічнага дывана, уключаўся новы змест. Калі ў традыцыйных каўказскіх і ўсходніх дыванах элементы арнаменту мелі сімвалічны сэнс, як і элементы беларускага арнаменту, то зараз мастакі знаходзяць новыя дэкаратыўныя і іншыя сэнсавыя дэталі ў нацыянальным арнаменце.

У гэты перыяд былі выканаты тэматычныя дываны, дываны-партрэты У. І. Леніна і іншых дзеячаў Камуністычнай партыі, якія скарыстоўваліся як падарункі да юбілейных свят і сувеніры. Сярод тэматычных работ заслугоўвае ўвагі дыван Т. Гусевай «Фестывальны», прысвечаны Сусветнаму фестывалю моладзі, які адбыўся ў Маскве ў 1957 г. Тут традыцыйныя народныя элементы арнаменту ўдала спалучаюцца з новымі сімваламі. На светлым фоне ў цэнтры кампазіцыі пяціпялёсткавая кветка (сімвал дружбы моладзі пяці кантынентаў свету), вакол якой кружацца стылізаваныя галубы (сімвал міру). Па полі і кайме дывана-сувеніра раскіданы элементы расліннага беларускага арнаменту.

У 50-я гады пачынаецца адраджэнне аднаго з самых старажытных відаў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва — габелена.

Метадыст Гродзенскага АДНТ Ф. Шунейка арганізаваў брыгаду

ткачоў, каб адрадзіць габеленавае ткацтва на базе беларускага народнага ткацтва. Брыгада складалася з вясковых майстрых, якія добра валодалі ткацкімі тэхнікамі перабору і закладання, здаўна пашыранымі на Гродзеншчыне. Пад кіраўніцтвам Ф. Шунейкі па эскізах мастакоў былі выкана볕 вялікія габелены-партрэты У. І. Леніна, Б. Хмяльніцкага, тэматычныя пано. Адзін з такіх твораў — габелен «Партрэт У. І. Леніна» — быў прадстаўлены на дэкаднай выстаўцы 1955 г. у Маскве сярод лепшых узораў ткацтва.

Габелен, прысвечаны 40-годдзю ўтварэння БССР і Кампартыі Беларусі, быў вытканы гродзенскімі ткачыхамі па эскізу мастака У. Сухаверхава ў 1959 г. Гэта вялікае палатно, дзе ўсю цэнтральную частку кампазіцыі займаюць выявы рабочых, калгаснікаў, інтэлігенцыі, школьнікаў з букетамі кветак. На пярэднім плане мужчына ў рабочым камбінезоне і нацыянальнай беларускай кашулі трымае ў руках чырвоны сцяг з партрэтам У. І. Леніна і жанчына ў нацыянальным беларускім адзенні з жытнёвым снапом на высока ўзнятых руках. Гэта вядомы па роспісах і плакатах вобраз-сімвал непарушнага адзінства рабочага класа і калгаснага сялянства. Навокал — арнаментальная кайма з кветак і садавіны, у цэнтры — Герб Беларускай ССР і дата «1919—1959».

У габелене М. Мікульчык «За мір» — той жа кампазіцыйны прыём: у цэнтры постаці мужчыны, жанчыны з дзіцем на руках і хлопчыка-піянера, які выпускае з рук белага голуба, фонам служыць чырвоны сцяг і абрысы Спаскай вежы Маскоўскага Крамля. Кампазіцыю завяршае арнаментальная кайма. Габелен нагадвае тканы плакат.

Габелен «Беларусь святкуе» (1952, 1,4×1,7 м), выкананы па эскізу мастачкі А. Анісовіч мінскімі ткачыхамі П. Сігмантовіч, М. Кажура і В. Лукашонак, экспанаваўся на дэкаднай выстаўцы 1955 г. у Маскве. Габелен шматкаляровы. Група дзяўчат і хлопцаў у беларускім нацыянальным адзенні танцуе на плошчы У. І. Леніна перад Домам урада ў Мінску. Габелен абрамляе шырокая кайма са стылізаваных кветак васількоў. Па задуме аўтара, дзяўчаты і хлопцы сімвалізуюць шчаслівае жыццё беларускага народа. Сродкі, якімі выраталася тэма, былі чыста выяўленчымі, габелен глядзеўся хутчэй як жанравая сцэна.

У габеленах 50-х гадоў шмат чаго было ад старых беларускіх шпалераў. Яны нагадвалі «тканы жывапіс». Габелены выконваліся па эскізах жывапісцаў і графікаў, якія не заўсёды ўлічвалі асаблівасці дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва і зусім не лічыліся з канкрэтным інтэр'ерам. Аднак нельга не адзначыць шмат каштоўнага ў гэтых работах, асабліва ў тэхніцы выканання.

Ш к л а р о б с т в а ў першае пасляваеннае дзесяцігоддзе развівалася ў рамках задавальнення шырокіх бытавых і вытворчых патрэб. Хуткае аднаўленне шклаpобчых прадпрыемстваў БССР з'яўлялася адной з галоўных народнагаспадарчых задач.

К канцу 1944 г. былі часткова аднаўлены і пачалі даваць першую прадукцыю тры шклозаводы Беларусі: Барысаўскі завод імя Ф. Э. Дзяржынскага, завод «Кастрычнік» у Ялізаве Асіповіцкага раёна Магілёўскай вобласці і завод «Нёман» у Лідскім раёне Гродзенскай вобласці. Барысаўскі завод і завод «Нёман», якія да вайны спецыялізаваліся на выпуску гатунковага посуду, былі перaабсталяваны для вырабу аконнага шкла. У 1946—1950 гг. быў адноўлены і рэканструяваны Гомельскі шклозавод — асноўны пастаўшчык тэхнічнага шкла, адзін з чатырох буйнейшых прадпрыемстваў у нашай краіне.

Мастацкае шкло ў пасляваенны перыяд выраблялі два заводы — Ба-

рысаўскі імя Ф. Э. Дзяржынскага і «Нёман». Асартымент беларускага мастацкага шкла ў 40-я гады быў абмежаваны ў мэтах максімальнага задавальнення бытавым шклом. Барысаўскі завод імя Ф.Э.Дзяржынскага вырабляў розныя віды посуду толькі з бясколернага простага шкла. Вырабу з крышталю і каляровага шкла тут не было да 1950 г. Шклозавод «Нёман» у гэты перыяд выпускаў гатунковы посуд з бясколернага, каляровага і двухслойнага шкла. Была распрацавана і асвоена рэцэптура варкі шкла розных колераў і адценняў: рубінавага і селенавага чырвонага, фіялетавага (вокіс марганцу), блакітнага і зялёна-блакітнага (вокіс медзі), жоўтага (злучэнні хрому і урану) і інш. Багатая і разнастайная палітра шкла садзейнічала росту эстэтычнага ўзроўню вырабаў.

Як непазбежны вынік вайны ў 40-я гады прадукцыя беларускіх заводаў мастацкага шкла насіла чыста таварны характар, яе развіццё характарызавалася толькі колькаснымі паказчыкамі. Калі для задавальнення элементарных бытавых патрэб не хапала простых шклянак, графінаў, талерак, заводы ў адпаведнасці з вялікім вытворчым планам на гэтыя вырабы выпускалі як мага большымі тыражамі масавы посуд, прызначаны толькі для вузкаутылітарных мэт. Мастацка-эстэтычны бок прадукцыі ў планава-вытворчай дзейнасці заводаў не ўлічваўся. Прафесійных мастакоў шкла як віду дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва ў 40-я гады і аж да канца 50-х гадоў на беларускіх заводах не было. Мастацка-эксперыментальнага цэнтра па распрацоўцы ўзораў для шкларобчай прамысловасці ў рэспубліцы таксама не існавала. Гэтыя аб'ектыўныя абставіны — вялікая патрэба ва утылітарных рэчах, значныя вытворчыя планы на масавую прадукцыю і адсутнасць мастакоў з прафесійнай адукацыяй на прадпрыемствах — абумовілі тэндэнцыі вар'іравання старых форм у выпуску гатунковага посуду ў пасляваенны час (40-я — першая палова 50-х гадоў). Вузкі асартымент вырабаў — шклянкі, графіны, хлебніцы, прыборы для вады, кампоту, віна, посуд для цукру, варэння, вазы для кветак — выпускаўся па даваенных узорах. Формы рэчаў паўтаралі звыклыя формы масавай прадукцыі, якая бытавала яшчэ ў 1900—1910-х гадах і ў даваенны перыяд. Дэкаратыўнае афармленне гэтых старамодных форм насіла фармалістычны характар. Шаблонныя арнаментальныя ўзоры або вялыя, пасіўна-натуралістычныя тэматычныя малюнкі механічна накладваліся на паверхню вырабу з поўнай абыякавасцю да яго формы.

Аб'ектыўную карціну стану мастацкай прамысловасці паказала першая пасля вайны Усесаюзная выстаўка мастацкай прамысловасці і народных мастацкіх рамёстваў 1948 г. Ацэньваючы яе вынікі, мастацтвазнаўцы адзначылі нізкі мастацкі ўзровень экспанатаў, эклектызм форм і дэкору. Адзначалася неабходнасць стварэння новага стылю з выкарыстаннем лепшых народных традыцый [52].

У першай палове 50-х гадоў у шкла免робстве ішлі пошукі мастацкіх стылявых рашэнняў, якія б адпавядалі часу, шляхам творчага асэнсавання здабыткаў мінулага, яго спадчыны, вызвалення ад руціны і мёртвага грузу аджыўшых стыляў, шляхам пошукаў новых форм, прынцыпаў дэкарыравання і эстэтычнага асваення матэрыялу.

Гэты перыяд мае свае асаблівасці, выразна акрэсленае стылявое аблічча. Дасягнуты эканамічны пад'ём, гераічныя перамогі савецкага народа сталі ўрачыста адзначацца ў шэрагу юбілейных дат. Усталявалася

[52] Сабалеўскі Н. Шкло, фарфор, фаянс // Мастацтва. 1948. № 6. С. 39—40.

традыцыя стварацць вялікую колькасць падарункавых юбілейных ваз і іншых вырабаў урачыста-святочнага характару. Гэтыя рэчы былі вельмі працаёмкія ў вытворчасці, пампезныя і лжыва-дэкаратыўныя ў мастацкіх адносінах. Работа над стварэннем такіх вырабаў адцягвала ўвагу вытворчых калектываў ад галоўных народнагаспадарчых задач — рашэння праблемы масавага асартыменту.

За гады пятай пяцігодкі (1951—1955) Барысаўскі завод імя Ф. Э. Дзяржынскага і завод «Нёман» асвоілі выпуск вырабаў са свінцовага крышталю. Завод «Нёман» наладзіў варку шкла «малахіт» і агатавіднага, колер якога нагадваў паўкаштоўныя камяні і з'яўляўся асноўным элементам дэкору; укаранілі метад глыбокага траўлення. Усё гэта мела вялікае значэнне ў павышэнні эстэтычнага ўзроўню вырабаў мастацкага шкла — масавых і унікальных. Стылістычныя асаблівасці мастацкага шкла 1950—1955 гг. вызначаюцца тэндэнцыяй да празмернага ўпрыгожвання, да знешняй эфектнасці і пампезнасці.

Заводы «Нёман» і Барысаўскі імя Ф. Э. Дзяржынскага атрымліваюць у гэты перыяд шмат афіцыйных заказаў на стварэнне падарункавых ваз. Старадаўнія ў стылі класіцызму формы буйных па памеры ваз аздабляюцца пышным уборам эмблем, парадных партрэтаў і сюжэтных сцэн у акружэнні суцэльнай арнаментыкі. У афармленні выкарыстоўваюцца адначасова шматлікія прыёмы дэкаратыўнай апрацоўкі матэрыялу — граненне, прэсаванне з наступнай дапрацоўкай, паліраванне скульптурных дэталей, траўленне сюжэтных і партрэтных адлюстраванняў, фотадрук. У мастацкім аздабленні шырока ўжываецца сюжэтна-тэматычны і арнаментальны жывапіс. Жывапісныя выявы носяць станковы характар, адчуваецца імкненне дасягнуць ілюзорнага знешняга падабенства сюжэтаў, пейзажаў, партрэтаў.

Характэрным прыкладам можа служыць ваза «Дружба народаў» (1954), якая экспанавалася на дэкаднай выстаўцы беларускага мастацтва ў Маскве ў 1955 г. Яе аўтары — майстры шклозавода «Нёман» І. Каламіцкі, Н. Козел, П. Суднік і С. Жалязнякоў. Выканана яна са шматслойнага крышталю, у якім дамінуе сіні колер, і дэкаратыўна афармлена ў тэхніцы алмазнай грані і траўлення. Буйны памер вазы, яе багатае дэкаратыўнае афармленне і ў цэлым урачысты, манументальны выгляд адпавядаюць прызначэнню — выконваць ідэйна-патрыятычную функцыю ў грамадскім інтэр'еры. Яна разлічана на прасторную выставачную залу. Ваза складаецца з трох выразных частак: канічнай высокай ножкі, авальнага тулава і высокай конусападобнай гарлавіны. Вышыня ножкі і гарлавіны складае больш палавіны вышыні тулава, а іх дыяметр амаль роўны дыяметру тулава, што надае ім у пэўнай ступені самастойнае значэнне. Несуразмернасць канструктыўных частак пазбаўляе вазу арганічнага адзінства формы: тулава вазы здаецца недаразвітым, а ў цэлым усе тры часткі выглядаюць механічным спалучэннем трох самастойна існуючых форм. Дэкаратыўнае ўбранне вазы насычана сюжэтна-тэматычнымі выявамі і арнаментамі. На тулаве вазы разгорнута карціна святочнай дэманстрацыі прадстаўнікоў розных нацыянальнасцей СССР, якія ідуць шарэнгамі са сцягамі ў руках. У цэнтры гэтай кампазіцыі — Герб СССР. Верхняя частка вазы, яе корпус і ножка афармлены беларускім арнаментам у выглядзе шырокай фрызападобнай стужкі. Гранёны арнамент геаметрычнага рысунка, складзенага з авалаў, зорак, кружкоў, сетак, веерападобных фігур, паяскоў накшталт нізак жэмчугу і г. д., суцэльным дыванам запаўняе ўсю астатнюю паверхню рэчы. З вялікай любоўю і стараннасцю выкананы кожны ма-

стацкі элемент гэтага унікальнага сасуда.

Больш строгая і простая па сваёй канструкцыі юбілейная ваза, прысвечаная 20-годдзю Беларускага дзяржаўнага політэхнічнага інстытута (1953). Цыліндрычнае з плаўным расшырэннем ля вусця тулава ў сваёй ніжняй частцы акружана прафіляванай стужкай з надпісам: 1933—XX—1953. Гэты своеасаблівы подыум чашы надае ёй устойлівасць і манументальнасць. Ён гарманічна спалучаецца з круглай канічнай стапой, злучаецца з ёй кароткай гранёнай ножкай з вузкім перахватам. Выразная і ясная архітэктоніка стварае ўрачыстую па свайму вобразнаму строю форму. Ідэйна-эмацыянальны змест вазы канчаткова раскрываецца ў багатым па мастацкім элементах дэкоры: у тэматычным адлюстраванні галоўнага фасада політэхнічнага інстытута на тулаве вазы; у акаймоўцы ў выглядзе гранёнага пояса, які нагадвае аправу з каштоўных камянёў — дыяментаў, рубінаў, сапфіраў; у арэоле прамяністых граней, якія ўвенчваюць усю дэкаратыўную кампазіцыю; у шрыфтавым надпісе на роўнай паверхні стапы і на подыуме вазы. Гучны сіні колер крышталю ў спалучэнні з бясколерным празрыстым, бляск і зіхаценне паліраваных граней надаюць вазе святочны выгляд. Дэкор выкананы ў тэхніцы траўлення і алмазнай грані.

У рэчышчы мастацкага стылю першай паловы 50-х гадоў на заводзе «Нёман» выканана ваза «Юбілейная» (крышталь каляровы і бясколерны, алмазная грань, траўленне). Канструктыўна яна нагадвае вазу «Дружба народаў»: авальны корпус, высокая цыліндрычная расшыраная ўверсе гарлавіна, высокая канічная ножка з круглай стапой. Аднак тут прапорцыі састаўных частак больш стройныя і лёгкія, маюць акцэнтаваную вертыкальную накіраванасць. Гэта добра падкрэслена і лініяй сілуэта вазы — ясная, пругкая, імклівая і энергічная рытміка формы, калі адна частка яе лёгка і свабодна пераходзіць у другую, а чаргаванне буйных і дробных элементаў і іх узаемасувязь так зладжаны, што нараджаюць асацыяцыю з урачыстай па гучанню музыкай. Дэкор не перагружае прасторавы фон вазы, пакідае месца для святла і паветра. І хаця значны памер і багаты дэкор робяць вазу манументальнай, па характару велічнай і гордай, яна пазбаўлена статычнасці сваіх папярэднікаў і адрозніваецца дынамікай, лёгкасцю і нават адухоўленасцю жывога арганізма. Шырокія вертыкальныя палоскі фіялетавага колеру на светлым тулаве вазы праз шырокі інтэрвал гарызантальнай арнаментальнай стужкі пераходзяць у больш вузкія палоскі-грані на горле і заканчваюцца ля яго вусця пучкамі дробных і густых вертыкальных граней бясколернага крышталю. Гэты прыём дэкаратыўнай аздобы стварае эфект лёгкасці і дынамікі прадмета. Светлы фон вазы, які асацыіруецца з прыроднай прасторай, арганічна спалучаецца з выявай коннага помніка Багдану Хмяльніцкаму ў Кіеве. Выява помніка, невялікая па памеры, тактоўна размешчана ўнізе корпуса вазы, яе шырокую верхнюю частку займае ўкраінскі раслінна-кветкавы арнамент, у цэнтры якога знаходзіцца Герб Украінскай ССР. Плечы вазы пакрыты хвалістай стужкай з надпісам «Навекі з Масквой».

Лепшыя ўзоры юбілейных ваз тыражыраваліся з тымі ці іншымі зменамі ў масе падобных падарункавых вырабаў, страчваючы пры шматразовым паўтарэнні свае лепшыя якасці.

Масавае гатунковае шкло першай паловы 50-х гадоў знаходзілася пад уплывам тэндэнцый да празмернага ўпрыгожвання і параднасці, што адмоўна адбілася на яго мастацкай вартасці. Нізкія па эстэтычным узроўні, але шчодра аздобленыя прадметы утылітарнага прызначэння мелі шы-

рокі попыт у насельніцтва. З павышэннем матэрыяльнага ўзроўню народа ўзрасла і яго цяга да прыгожага, жаданне зрабіць свой побыт больш прывабным і радасным. Заводам было выгадней выпускаць вырабы з больш складанай дэкаратыўнай аздобай, з большай колькасцю ўпрыгожванняў, чым простыя бездэкорныя, нерэнтабельныя пасудзіны.

Гэтыя прычыны стымулявалі шчодрае дэкарыраванне масавага посуду, што наносіла ўрон творчай рабоце над яго формамі. Тэхнічныя прыёмы (хімічнае траўленне, фотадрук, дэколь, эмалевы жывапіс) шырока выкарыстоўваліся майстрамі заводаў для стварэння на шкле свайго роду сурагату жывапісу. Для ўзмацнення колеру накладнога шкла часта ўжываўся глухі прамежкавы наклад, пераважна малочна-белы, які пазбаўляў шкло празрыстасці — яго асноўнай дэкаратыўнай якасці. Аб узаемаадносінах мастацкіх якасцей бытавых і унікальных дэкаратыўных рэчаў першай паловы 50-х гадоў крытык-мастацтвазнаўца К. Макараў сказаў: «Бяда была не ў тым, што ствараліся унікальныя рэчы, а ў тым, што прынцып унікальнасці, выяўленчасці і, нарэшце, станковасці распаўсюджваўся на ўсю сферу дэкаратыўнага мастацтва, у тым ліку і на галіну масавай прадукцыі, што і параджала прыкладніцтва ва ўсіх яго формах і відах» [53]. Густы дэкор на паверхні шкляных вырабаў пазбаўляў іх празрыстасці, супярэчыў прыродзе шкла, таму быў неэстэтычны па сваёй прыродзе. Не маглі павысіць мастацкі ўзровень вырабаў і самі выявы, станковыя па характару, нярэдка натуралістычныя, якія выконваліся непрафесійнымі мастакамі на рамесніцкім узроўні, або капіраванне па шкле вядомых карцін. Такія ўзоры гатунковага шкла выпускаліся параўнальна невялікімі серыямі.

Тэндэнцыі да празмернага ўпрыгожвання ў сферы масавай прадукцыі са шкла неўзабаве паказалі сваю мастацкую і вытворчую няжыццяздольнасць. Рост эстэтычнай культуры народа рабіў непрымальнымі гэтыя рэчы ў побыце, попыт на іх зніжаўся, а задачы павелічэння аб'ёму масавага посуду патрабавалі асваення новых вырабаў, не патрабуючых вялікіх затрат часу і працы на іх аздобу, прыгожых сваімі формамі і якасцю матэрыялу.

За першае пасляваеннае дзесяцігоддзе ў рэспубліцы была створана прамысловая база для развіцця дэкаратыўнага мастацтва. Былі зроблены першыя крокі і па фарміраванню калектыву мастакоў-прыкладнікоў, але трэба адзначыць, што праблема кадраў не была вырашана і паўстала пытанне аб стварэнні нацыянальнай школы па падрыхтоўцы мастакоў дэкаратыўнага мастацтва. Да сярэдзіны 50-х гадоў у рэспубліцы не існавала трывалых традыцый у галіне прафесійнага мастацтва, на якія маглі б абаперціся беларускія мастакі па стварэнню сваёй нацыянальнай школы. І толькі наяўнасць багатых традыцый гэтага віду мастацтва ў мінулым стварала неабходныя перадумовы для яго адраджэння і служыла надзейным компасам для мастакоў, якія закладвалі асновы беларускага дэкаратыўнага мастацтва ў пасляваенны перыяд.

Важным з'яўлялася і тое, што прадаўжала жыць традыцыйная народная творчасць — крыніца прафесійнага мастацтва. Усё гэта садзейнічала больш хуткаму станаўленню нацыянальнай мастацкай школы дэкаратыўнага мастацтва ў далейшым.

---

[53] Декоративное искусство СССР. 1970. № 9. С. 13.

ЛІТАРАТУРА

КЛАСІКІ МАРКСІЗМА-ЛЕНІНІЗМА

К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве: В 2 т. 4-е изд. М., 1983.

К. Маркс и Ф. Энгельс о молодежи. М., 1972.

Энгельс Ф. Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 21. С. 269—317.

Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 21. С. 23—178.

В. И. Ленин об идеологической работе. М., 1964.

В. И. Ленин о культурной революции. М., 1967.

В. И. Ленин и изобразительное искусство: Документы. Письма. Воспоминания. М., 1977.

Ленин В. И. Государство и революция: Учение марксизма о государстве и задачи пролетариата в революции // Полн. собр. соч. Т. 33. С. 1—120.

Ленин В. И. О государстве: Лекции в Свердловском университете 11 июля 1919 г. // Полн. собр. соч. Т. 39. С. 64—84.

Ленин В. И. О национальной гордости великороссов // Полн. собр. соч. Т. 26. С. 106—110.

Ленин В. И. Великий почин // Полн. собр. соч. Т. 39. С. 1—29.

Ленин В. И. О культуре и искусстве: Сб. ст. М., 1976.

Ленин В. И. О культуре. 2-е изд. М., 1985.

Ленин В. И. О литературе и искусстве. 5-е изд. М., 1976.

Ленин В. И. Задачи Союза молодежи: Речь на III Всероссийском съезде Российского Коммунистического Союза Молодежи 2 октября 1920 г. // Полн. собр. соч. Т. 41. С. 298—318.

Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература // Полн. собр. соч. Т. 12. С. 99—105.

АГУЛЬНЫ РАЗДЗЕЛ

Азгур З. И. То, что помнится... Мн., 1969.

Архитектура и градостроительство Советской Белоруссии. Мн., 1957.

Архитектура Советской Белоруссии. М., 1973.

Барысевіч Ф. В. У. І. Ленін аб культурнай спадчыне // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1970. № 2. С. 6—9.

Беларуская народная архітэктурная разьба [Альбом] / Склад. і аўт. уступ. тэксту Л. А. Малчанава. Мн., 1958.

Белогорцев И. Д., Гурин И. И., Кустанович С. М. Развитие городов Белоруссии. Мн., 1967.

Белорусское искусство: Библиограф. справочник. Вып. 1: Изобразительное искусство. Живопись. Мн., 1965.

Белорусская ССР: Статус. Достижения. Развитие. Мн., 1989.

Белорусская ССР: Образование, наука, культура. Мн., 1980.

Белорусская ССР: Культура, литература, искусство. Мн., 1977.

Брэст. Мн., 1978.

Ванслов В. Содержание и форма в искусстве. М., 1956.

Віцебск. Мн., 1977.

Волков Н. Н. Цвет в живописи. М., 1985.

Всеобщая история архитектуры: В 12 т. М., 1975. Т. 12. Кн. 1: Архитектура СССР. 1917—1970. М., 1977. Т. 12. Кн. 2: Архитектура зарубежных социалистических стран.

Всеобщая история искусства: В 6 т. М., 1965. Т. 6: Искусство XX века.

Выяўленчае мастацтва Беларусі: Зб. арт./ Склад. В. Ф. Шматаў. Мн., 1981.

Выяўленчае мастацтва Беларусі: Зб. арт./ Склад. Л. М. Дробаў. Мн. 1971

Гісторыя Беларускай ССР: У 5 т. Мн., 1975. Т. 5.

Глебка П. Ф. Пытанні гісторыі, філалогіі і мастацтва: Зб. арт./Склад. Н. І. Глебка і К. А. Цвірка. Мн., 1975.

Гомель. Мн., 1972.

Горбунов В. В. В. И. Ленин и Пролеткульт. М., 1974.

Грабарь Т. Ф. Культурная революция в СССР — составная часть ленинского плана построения социализма. М., 1968.

Дзяржаўны мастацкі музей БССР [Альбом]/Склад. П. М. Герасімовіч, І. А. Рэсіна. Мн., 1979.

Евтух В. Г. Величественные планы капитального строительства // Строительство и архитектура Белоруссии. 1981. № 1. С. 1—3.

Заславский Е. Л. Общественные центры районных населенных мест *БССР. М., 1963.*

Заслаўскі Я. Архітэктура сёння і заўтра // Полымя. 1975. № 1. С. 178—193.

Зенц Е. Политика В. И. Ленина в области

охраны памятников // Искусство. 1969. № 7. С. 7—9.
История БССР: В 2 т. Мн., 1961. Т. 2.
История искусств: Сб. ст. Л., 1958.
История искусства народов СССР: В 9 т. М., 1977. Т. 8.
История русского искусства: В 13 т./Под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева. М., 1961. Т. 12.
Кабанов П. И. История культурной революции в СССР. М., 1972.
Кацар М. С. Нарысы па гісторыі выяўленчага мастацтва Савецкай Беларусі. Мн., 1956.
КПСС о культуре, просвещении и науке: Сб. документов. М., 1963.
Крупская Н. К. Вопросы народного образования. М., 1918.
Крупская Н. К. О культурно-просветительной работе: Избр. ст. и речи. М., 1957.
Лебедев П. Русская советская живопись. М., 1963.
Луначарский А. В. Ленин о народном образовании: Сб. ст. и выступлений. М., 1960.
Луначарский А. В. Статьи и речи об искусстве. М., 1940.
Лютаровіч П. В. Росквіт беларускага савецкага мастацтва. Мн., 1955.
Лютаровіч П. В. Искусство Советской Белоруссии. Мн., 1959.
Мастацтва Савецкай Беларусі: Зб. дакументаў і матэрыялаў у 2 т. Мн., 1986. Т. 2: 1941—1965 гг.
Мінск. Мн. 1975.
Минск — город-герой. Мн., 1976.
Народное образование в СССР: Сб. документов 1917—1973 гг. М., 1974.
Новые города Белоруссии. Мн., 1986.
О партийной и советской печати: Сб. документов. М., 1954.
Орлова М. А. Искусство Советской Белоруссии. М., 1960.
Очерки современного советского искусства. М., 1975.
Поспелов Г. Н. Искусство и эстетика. М., 1984.
Савостьянов И. И. Эстетическая природа советского изобразительного искусства. М., 1983.
Смирнова В. Современный портрет. М., 1964.
Советское изобразительное искусство: Живопись. Скульптура. Графика. М., 1962.
Суздалев П. К. Советское искусство периода Великой Отечественной войны. М., 1965.
Сычева А. В. Охрана природы и архитектура. Градостроительные аспекты рационального использования ландшафтов Белоруссии. Мн., 1978.
Темирбаев К. М., Украинцев В. В. Очерки истории советской культуры. М., 1980.
Тридцать лет советского изобразительного искусства. М., 1949.
Чернышевский Н. Г. Избранные эстетические произведения. М., 1974.
Якуб Колас у творчасці мастакоў [Альбом]/Аўт. тэксту і склад. Ю. А. Карачун. Мн., 1982.
Янка Купала ў творчасці мастакоў [Альбом]/Аўт. тэксту і склад. Ю. А. Карачун. Мн., 1982.

АРХІТЭКТУРА

Аникин В. И. Жилой район крупного города: Опыт Белоруссии. Мн., 1987.
Аникин В. И. Город-герой Минск. М., 1976.
Архитектура и эмоциональный мир человека. М., 1985.
Архитектура Советской Белоруссии. М., 1973.
Архитектура Страны Советов. 1917—1977. М., 1978.
Бархин Г. М. Город. 1945—1970: Практика, проекты, теория. М., 1974.
Белогорцев И. Д. Развитие городов Белоруссии. Мн., 1967.
Белогорцев И. Д. Некоторые вопросы белорусской архитектуры // Строительство и архитектура Белоруссии. 1963. № 2. С. 11—12.
Благоустройство и озеленение сельских населенных пунктов. Мн., 1980.
Блохин В. В. Архитектура интерьера промышленных зданий. М., 1973.
Воинов А. А. История архитектуры Белоруссии (Советский период). Мн., 1975.
Воинов А. А., Самбук С. Ф. Дом правительства Белорусской ССР. Мн., 1975.
Воинов А. П. Основные черты в развитии зодчества Белоруссии. Мн., 1955.
Градостроительство СССР за 50 лет. М., 1967.
Гражданское строительство и архитектура в Белорусской ССР. Мн., 1968.
Заславский Е. Л. Общественные центры районных населенных мест БССР. М., 1963.
Заслаўскі Я. Архітэктура сёння і заўтра // Полымя. 1975. № 1. С. 178—193.
Егоров Ю. А. Градостроительство Белоруссии. М., 1954.
Емельянов В. Н. Архитектурно-планировочная организация сельских населенных мест Белоруссии. Мн., 1984.
Иодо И. А. Опыт работы и новые направления в районной планировке Белорусской ССР. Мн., 1976.
Кацер М. С. Белорусская архитектура: Ист. очерк. Мн., 1956.
Кищик Ю. Н. Традиции и проблемы силуэта города // Строительство и архитектура Белоруссии. 1975. № 3. С. 34—37.
Король В. А. Архитектурный облик будущего Минска. Мн., 1953.

Косенков Ю. Освоение наследия как средство гуманизации архитектурной среды // Архитектура СССР. 1978. № 4. С. 46—51.
Лысенко А. В. Главная улица Минска. Мн., 1963.
Микрорайоны Белоруссии: Сб. ст. Мн., 1963.
Минск: Послевоенный опыт реконструкции и развития. М., 1966.
Новые города Белоруссии. Мн., 1966.
Осмоловский М. С. Минск. Мн., 1952.
Потапов Л. С. Силуэт Минска. Мн., 1980.
Преобразование городской среды: Тезисы докладов респ. науч.-техн. конф. (10—11 мая 1973 г.). Мн., 1973.
Советская архитектура за 50 лет. М., 1968.
Советская архитектура сегодня и завтра. Проблемы и перспективы. М., 1971.
Швидковский О. А. Синтез искусств в современной советской архитектуре. М., 1972.
Яралов Ю. С. Национальное и интернациональное в советской архитектуре. М., 1971.

ЖЫВАПІС

Акимова И. Г. Советская жанровая живопись. М., 1962.
Аладава А. В. Павел Нікіфаравіч Гаўрыленка. Мн., 1963.
Аладова Е. В. Иван Осипович Ахремчик. М., 1960.
Аладова Е. В. Народный художник БССР В. К. Цвирко. Мн., 1963.
Арава Э. В. Леў Мееравіч Лейтман. Мн., 1976.
Арава Э. В. Яўгеній Красоўскі. Мн., 1983.
Бадзін Р. Г. Натан Майсеевіч Воранаў. Мн., 1979.
Беларускае мастацтва: Зб. арт. і матэрыялаў. Мн. 1960. Вып. 2.
Беларускае мастацтва: Зб. арт. і матэрыялаў. Мн., 1962. Вып. 3.
Беларускі савецкі жывапіс [Альбом]/ Склад. і аўт. тэксту А. В. Аладава. Мн., 1978.
Беларускі пейзажны жывапіс [Альбом]/ Склад. і аўт. тэксту Р. Ф. Шаура. Мн., 1981.
Беларускія мастакі пра Вялікую Айчынную вайну [Альбом]/Аўт. тэксту і склад. М. І. Ганчароў. Мн., 1985.
Белорусское искусство: Сб. ст. и материалов. Мн., 1957.
Бойка У. А. Мастак і сучаснасць: Зб. арт. Мн., 1975.
Бойка У. А. Маўклівая размова: Зб. арт. Мн., 1964.
Бойка У. Беларуская палітра дваццатага стагоддзя. Эцюды. Мн., 1976.
Бродский В. Я. Советская батальная живопись. М.; Л., 1950.
Бяспалы А. А. Сяргей Каткоў. Мн., 1985.
Власов Р. Портретная живопись. Л., 1960.
Вобраз У. І. Леніна ў беларускім мастацтве: Зб. арт. Мн., 1970.
Ганчароў М. І. К. М. Касмачоў. Мн., 1970.
Гаранская Т. Г. Іван Міхайлавіч Пратасеня. Мн., 1986.
Герасимович П. Н. Евгений Алексеевич Зайцев. М., 1958.
Горин И. П. Бытовой жанр в советской живописи. М., 1968.
Дарский Э. Н. Владимир Стельмашонок. М., 1983.
Дробаў Л. М. Мастацтва Беларускай ССР. Л., 1971.
Дробаў Л. М. Аляксандр Пятровіч Мазалёў. Мн., 1976.
Дробаў Л. М. Акім Міхайлавіч Шаўчэнка. Мн., 1980.
Дробаў Л. М. Антон Бархаткоў. Мн., 1988.
Дробов Л. Н. Живопись Советской Белоруссии. 1917—1975 гг. Мн., 1979.
Дробов Л. Н. Великая Отечественная война в произведениях белорусской живописи. Мн., 1987.
Дэкада беларускага мастацтва, прысвечаная 40-годдзю БССР і Камуністычнай партыі Беларусі. Мн., 1968.
Галанов Б. Искусство портрета. М., 1967.
Заславская О. В. Виталий Константинович Цвирко. М., 1960.
Зименко В. И. Советская историческая живопись. М., 1970.
Изобразительное искусство Белорусской ССР [Альбом]/Авт. текста: П. Н. Герасимович, П. П. Никифоров. М., 1957.
Карнач П. А. Дэкарацыйнае мастацтва музычнага тэатра БССР. Мн., 1973.
Карнач П. А. С. Ф. Нікалаеў. Мн., 1970.
Карнач П. А. П. В. Масленікаў. Мн., 1973.
Карачун Ю. А. Евгений Зайцев. Мн., 1988.
Коваленко О. С. Монументальное искусство Советской Белоруссии. Мн., 1987.
Крапак Б. А. Мастацкі летапіс рэспублікі. Мн., 1974.
Крапак Б. А. Май Данцыг. Мн., 1976.
Крапак Б. А. Іван Васільевіч Пушко. Мн., 1983.
Крепак Б. А. Виталий Цвирко. Мн., 1985.
Лейтман Ф. Уладзімір Мікалаевіч Кудрэвіч. Мн., 1958.
Масленікаў П. В. Беларускі савецкі тэматычны жывапіс. Мн., 1962.
Мисюк А. Е. Белорусская советская портретная живопись. Мн., 1986.
Назімава І. В. Міхаіл Андрэевіч Савіцкі. Мн., 1973.
Никифоров Б. М. Советское искусство: Живопись. Краткий очерк. М.; Л., 1948.
Никифоров Б. М. Советское изобразительное искусство: Жанровая живопись. М., 1961.

Плетнева Г. В. Современная советская живопись. М., 1970.
Сакалоў У. Ф. Іван Васільевіч Карасёў. Мн., 1981.
Салавей Л. Ф. Раіса Уладзіміраўна Кудрэвіч. Мн., 1974.
Советское станковое искусство. М., 1973.
Тарасов Л. Витольд Каэтанович Бялыницкий-Бируля: Народный художник РСФСР и БССР. М.; Л., 1949.
Федоров-Давыдов А. А. Советский пейзаж. М., 1958.
Часнова Р. П. Уладзімір Стальмашонак. Мн., 1983.
Шаура Г. Ф. Гаўрыіл Харытонавіч Вашчанка. Мн., 1978.
Шныпаркоў А. М. Іван Нічыпаравіч Сасевіч. Мн., 1985.
Элентух І. Б. Яўген Яўстафавіч Красоўскі. Мн., 1959.
Элентух І. Б. Анатоль Дзмітрыевіч Шыбнёў. Мн., 1959.

ГРАФІКА

Беларуская станковая графіка [Альбом]/Аўт.-склад. В. Ф. Шматаў. Мн., 1978.
Бойка У. А. Анатоль Мікалаевіч Тычына. Мн., 1978.
Виноградова Е. К. Современная советская графика. М., 1961.
Ганчароў М. І. Мастацтва мужнасці і гераізму. Мн., 1976.
Ганчароў М. І. Сяргей Рыгоравіч Раманаў. Мн., 1976.
Ганчароў М. І. Г. Г. Паплаўскі. Мн., 1974.
Герасімовіч П. М. Анатоль Мікалаевіч Тычына. Мн., 1961.
Гравюры и литографии советских художников. М., 1975.
Искусство книги. М., 1960—1975. Вып. 1—8.
Кузнецов Э. Д. Художник и книга. Л., 1964.
Мастак і кніга [Альбом]/Уступ. арт. І. Назімавай. Мн., 1973.
Сидоров А. А. Советское искусство. Графика. М.; Л., 1949.
Тычына А., Шматаў В. Беларускі кніжны знак. Мн., 1975.
Шантыко Н. И. Книга, художник, время. М., 1962.
Шматаў В. Ф. Беларуская сатырычная графіка (1945—1970 гг.). Мн., 1971.
Шматаў В. Ф. Сучасная беларуская графіка. 1945—1977. Мн., 1979.
Шматаў В. Ф. Беларуская станковая графіка. Мн., 1978.
Шматаў В. Ф. Алеся Паслядовіч. Мн., 1975.
Шматаў В. Ф. Людвіг Асецкі. Мн., 1975.
Шматаў В. Ф. Сямён Герус. Мн., 1979.

СКУЛЬПТУРА

Азгур З. І. Незабыўнае. Мн., 1962.
Аркин Д. Образы скульптуры. М., 1961.
Валериус С. С. Проблемы современной советской скульптуры. М., 1961.
Валериус С. С. Советская скульптура. 1917—1967. М., 1967.
Елатомцева И. М. Монументальная летопись эпохи. Мн., 1969.
Елатомцева И. М. Очерки по истории белорусской советской станковой скульптуры. Мн., 1974.
Иванов И. В. Скульптура и город. М., 1975.
Кацар М. С. Скульптура Савецкай Беларусі. Мн., 1957.
Кацер М. С. Белорусская советская скульптура. Мн., 1954.
Крапак Б. А. Андрэй Бембель. Мн., 1988.
Куратава И. Советская скульптура: Краткий очерк. М., 1964.
Лапцевич Л. Г. Ленинский план монументальной пропаганды в Белоруссии. Мн., 1983.
Леонова А. К. Народная деревянная скульптура Белоруссии: Краткий очерк. Мн., 1982.
Никифоров П. П. Алексей Константинович Глебов. М., 1960.
Орлова М. А. Андрей Онуфриевич Бембель. М., 1958.
Петэрсон Э. А. Портретная скульптура Советской Белоруссии. Мн., 1982.
Петэрсон Э. А. Андрэй Бембель. Мн., 1980.
Прокопцов В. И. В поисках красоты и гармонии. Мн., 1988.
Рогинский Ф. С. Заир Исаакович Азгур. М., 1961.
Светлов И. Е. Советский скульптурный портрет. М., 1968.
Степанов Г. П. Взаимодействие искусств. Л., 1973.
Сучасны беларускі партрэт: Жывапіс, скульптура, графіка [Альбом]/Аўт.-склад. Л. М. Дробаў. Мн., 1982.
Толстой В. П. Монументальное искусство. М., 1957.
Яхонт О. Советская скульптура. М., 1973.

ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА

Беларуская кераміка [Альбом]/Аўт. тэксту і склад. В. Г. Гаўрылаў. Мн., 1984.
Беларускае мастацкае шкло [Альбом]/Аўт. тэксту і склад. А. Сурскі. Мн., 1978.
Беларуская народная архітэктурная разьба [Альбом]/Склад. і аўт. уступ. тэксту Л. А. Малчанава. Мн., 1958.
Беларускае народнае адзенне. Мн., 1975.
Беларускі народны арнамент [Альбом]/

Склад. К. І. Паўлава, А. П. Анісовіч і інш. Мн., 1953.
Беларускае народнае жыллё. Мн., 1975.
Беларускія народныя тканіны ў зборах Дзяржаўнага мастацкага музея БССР: Каталог. Мн., 1979.
Беларуская народная творчасць [Альбом]/ Склад. Ф. І. Валадзько, Р. Ф. Валадзько. Мн., 1975.
Володько Р. Ф. Ивенец — старинный гончарный центр. Мн., 1978.
Елатомцева И. М. Художественная керамика Советской Белоруссии. Мн., 1966.
Жук В. И. Современная белорусская керамика: Тенденции развития. Мн., 1984.
Камсюк Н. І. Тэхніка сучаснага хатняга ткацтва на Случчыне // Беларускі этнаграфічны зборнік. Мн., 1953.
Курманович И. С. Мастерство, фантазия, щедрость. Мн., 1984.
Курилович А. Н. Белорусское народное ткачество. Мн., 1981.
Лобачевская О. А., Кузнецова Н. М. Возьми простую соломку. Мн., 1988.
Мастацтва, створанае народам [Альбом]/ Аўт. уступ. арт. і склад. В. Г. Гаўрылаў, І. М. Паньшына. Мн., 1978.
Мастацтва сяла Неглюбка [Альбом]/ Склад. М. П. Жабінская. Мн., 1976.
Милюченков С. А. Белорусское народное гончарство. Мн., 1981.
Музей беларускага народнага мастацтва [Альбом]/Склад. І. М. Паньшына. Мн., 1983.
Народнае мастацкае ткацтва Случчыны [Альбом]/Склад. Н. І. Камсюк. Мн., 1959.
Паньшина И. Н. Декоративно-прикладное искусство. Мн., 1963.
Раманюк М. Ф. Беларускае народнае адзенне [Альбом]. Мн., 1981.
Сахута Я. М. Беларускае народнае мастацтва [Альбом]. Мн., 1980.
Сахута Я. М. Народная разьба па дрэву. Мн., 1978.
Сахута Я. М. Беларуская народная кераміка. Мн., 1987.
Сахута Е. М. Народное искусство и художественные промыслы Белоруссии. Мн., 1982.
Сахута Е. М., Говор В. А. Художественные ремесла и промыслы Белоруссии. Мн., 1988.
Трызна Д. С. Беларускія дываны і габелены. Мн., 1981.
Шкут Н. Н. Белорусские художественные промыслы: Изделия из соломки и лозы. Мн., 1985.
Яніцкая М. М. Людміла Мягкова. Мн., 1984.
Яніцкая М. М. Гісторыя шкляной вясёлкі. Мн., 1986.
Яницкая М. М. Художественное стекло Советской Белоруссии. Мн., 1989.
Яніцкая М. М. Фёдар Зільберт. Мн., 1983.

СПІС ІЛЮСТРАЦЫЙ

зона ў т-ры імя Я. Купалы ў Мінску. Палатно, тэмпера. 1946.
101. С. Нікалаеў. Эскіз дэкарацыі да оперы Я. Цікоцкага «Дзяўчына з Палесся» ў т-ры оперы і балета ў Мінску. Папера, алей. 1953.
102. М. Бліпгч. Эскіз дэкарацыі да оперы Р. Пукста «Марынка» ў т-ры оперы і балета ў Мінску. Папера, алей. 1955.
103. М. Бліпгч. Эскіз дэкарацыі да балета А. Крэйна «Лаўрэнсія» ў т-ры оперы і балета ў Мінску. Папера, гуаш. 1955.
104. Я. Нікалаеў. Эскіз дэкарацыі да спектакля Я. Купалы «Раскіданае гняздо» ў т-ры імя Я. Купалы ў Віцебску. Палатно, алей. 1951.
105. С. Нікалаеў. Эскіз дэкарацыі да оперы А. Багатырова «Надзея Дурава» ў т-ры оперы і балета ў Мінску. Папера, гуаш. 1956.
106. П. Масленікаў. Эскіз дэкарацыі да оперы А. Туранкова «Яснае світанне» ў т-ры оперы і балета ў Мінску. Папера, гуаш. 1958.
107. А. Грыгар'янц. Эскіз дэкарацыі да трагедыі У. Шэкспіра «Кароль Лір» у Русскім тэатры БССР. Кардон, тэмпера. 1953.
108. А. Тычына. Над ракою Свіслаччу. Каляровы лінарыт. 1954.
109. І. Гембіцкі. З начной змены. Каляровы лінарыт. 1960.
110. Л. Лейтман. Галоўны ўваход на стадыён «Дынама». Акварэль. 1952.
111. Л. Лейтман. Маладзёжная брыгада. Акварэль. 1952.
112. Л. Лейтман. На варце міру. Акварэль, сепія. 1950.
113. В. Волкаў. Малюнак да карціны «Мінск. 3 ліпеня 1944 г.». Папера, алювак. 1946.
114. Л. Ран. Партрэт народнага артыста БССР Г. Ю. Грыгоніса. Афорт. 1954.
115. С. Раманаў. Канстанцін Заслонаў у дэпо станцыі Орша ў 1941 г. Папера, вугаль. 1952.
116. С. Герус. Партрэт А. Эйнштэйна. Афорт. 1960.
117. С. Герус. Кастусь Каліноўскі. Папера, вугаль, соус. 1959.
118. С. Герус. Партрэт кампазітара М. Я. Цікоцкага. Папера, вугаль. 1957.
119 С. Герус. Будаўнік Мінска. Лінарыт. 1958.
120. А. Паслядовіч. Беларуска. Пастэль. 1961. ДММ БССР.
121. М. Гурло. Малюнак для часопіса «Вожык». 1960.
122. А. Волкаў. Ілюстрацыя да паэмы Я. Коласа «Новая зямля». Папера, вугаль. 1949.
123. А. Волкаў. Ілюстрацыя да кнігі А. Васілевіч «Заўтра ў школу». Акварэль. 1956.
124. А. Волкаў. Ілюстрацыя да казкі «Дзед і жораў». Акварэль. 1955.
125. А. Волкаў. Ілюстрацыя да казкі «Каток — залаты лабок». Акварэль. 1955.
126. В. Ціхановіч. Вокладка. Акварэль, туш. 1949.
127. М. Гуціеў. Атрад Налівайкі ў Магілёве. Папера, гуаш. 1954.
128. М. Гуціеў. Ілюстрацыя да казкі А. С. Пушкіна «Казка пра рыбака і рыбку». Акварэль. 1956.
129. М. Бельскі. Ілюстрацыя да казкі І. Яршова «Канёк-Гарбунок». Акварэль. 1954.
130. М. Керзін. Народны артыст БССР Г. Ю. Грыгоніс. Бронза. 1951. ДММ БССР.
131. З. Азгур. У. І. Ленін. Гіпс. 1953—1954.
132. З. Азгур. Ф. Э. Дзяржынскі. Гіпс. 1953.
133. З. Азгур. М. П. Мусаргскі. Гіпс таніраваны. 1953—1954.
134. А. Глебаў. Народны артыст БССР У. І. Уладамірскі. Гіпс. 1949. ДММ БССР.
135. З. Азгур. Стахор Мітковіч. Граніт. 1955. ДММ БССР.
136. З. Азгур. Герой Савецкага Саюза генерал-палкоўнік Н. Я. Чыбісаў. 1957.
137. З. Азгур. Хо Шы Мін. Гіпс таніраваны. 1950. ДММ БССР.
138. З. Азгур. Лу Сінь. Мармур. 1953. Дзяржаўная Траццякоўская галерэя.
139. З. Азгур. Рабіндранат Тагор. Граніт. 1956. ДММ БССР.
140. А. Бембель. Герой Савецкага Саюза А. М. Матросаў. Бронза. 1948.
141. А. Бембель. Народны артыст СССР П. С. Малчанаў. Бронза. 1954. ДММ БССР.
142. А. Бембель. Камбайнер Н. Мазурэнка. Бронза. 1955. ДММ БССР.
143. А. Бембель. Заслужаны ўрач БССР С. І. Ліяранцэвіч. Бронза. 1955.
144. З. Азгур. Калыханка. Гіпс. 1954.
145. С. Адашкевіч. Песня. Гіпс. 1963.
146. А. Глебаў. Новыя далягляды. Гіпс. 1953. ДММ БССР.
147. А. Глебаў. Ф. Скарына. Дрэва. 1954. ДММ БССР.
148. Л. Роберман. Народны паэт Беларусі Янка Купала. Мармур. 1954.
149. М. Роберман. Народны артыст БССР Р. Шырма. Мармур. 1952.
150. А. Заспіцкі. Цётка (Алаіза Пашкевіч). 1957.
151. В. Палійчук. Паранены. Гіпс таніраваны. 1953. ДММ БССР.
152. С. Селіханаў. Вызваленне. Гіпс. 1948.
153. С. Селіханаў. Брыгадзір шахтапра-

СПІС СКАРАЧЭННЯЎ

АІМЭФ АН БССР — Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР

БАН ЛітССР — Бібліятэка Акадэміі навук Літоўскай ССР

ГГАМ — Гродзенскі гісторыка-археалагічны музей

ДГМ — Дзяржаўны гістарычны музей (г. Масква)

ДМ — Дзяржаўны музей Беларускай ССР

ДММ — Дзяржаўны мастацкі музей Беларускай ССР

ДММ ЛітССР — Дзяржаўны мастацкі музей Літоўскай ССР

ДТГ — Дзяржаўная Траццякоўская галерэя

КСИА — Краткие сообщения Института археологии АН СССР

МСБК АН БССР — Музей старажытнабеларускай культуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР

СНРВМ — Спецыяльныя навукова-рэстаўрацыйныя вытворчыя майстэрні Міністэрства культуры БССР

ЦДАЛМ СССР — Цэнтральны дзяржаўны архіў літаратуры і мастацтва СССР

ЦДАМЛМ БССР — Цэнтральны дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва Беларускай ССР

ЦДГА БССР — Цэнтральны дзяржаўны гістарычны архіў БССР

ЦДГА ЛітССР — Цэнтральны дзяржаўны гістарычны архіў Літоўскай ССР

ЦДГА СССР — Цэнтральны дзяржаўны гістарычны архіў СССР (г. Ленінград)

ПАКАЗАЛЬНІК ІМЁН

ЗМЕСТ

ПАПРАЎКІ ДА 4-га ТОМА

Ва «Уводзінах» не ўказаны прозвішчы фатографаў У. Б. Жэрко, У. Ф. Варварына, Я. М. Сахуты. У «Змесце» дапушчана недакладнасць: раздзелы па скульптуры ў 1-й і 2-й главе напісаны Э. А. Петэрсонам і Л. Г. Лапцэвіч.

ИСТОРИЯ БЕЛОРУССКОГО ИСКУССТВА

В шести томах

Т. 5

1941 — до 60-х гг.

На белорусском языке

Минск, издательство «Навука і тэхніка»

ГІСТОРЫЯ БЕЛАРУСКАГА МАСТАЦТВА

У шасці тамах

Т. 5

1941 — да 60-х гг.

Загадчык рэдакцыі *Л. І. Пятрова*
Рэдактары *Л. А. Шрубок, В. І. Марціновіч*
Мастак *А. К. Шэвераў*
Мастацкія рэдактары *В. В. Саўчанка, В. А. Жахавец*
Тэхнічны рэдактар *С. А. Курган*
Карэктар *З. Я. Губашына*

ІБ № 3136

Здадзена ў набор 09.04.90. Падпісана ў друк 28.02.91. Фармат 70×100 1/16. Папера мял. Гарнітура звычайная новая. Высокі друк. Ум. друк. арк. 20,64. Ум. фарб.-адб. 106,91. Ул.-выд. арк. 21,1. Тыраж 1980 экз. Зак. № 300. Цана 25 р.
Выдавецтва «Навука і тэхніка» Акадэміі навук Беларусі і Дзяржаўнага камітэта па друку Рэспублікі Беларусь. 220600. Мінск, Жодзінская, 18. Мінскі ордэна Працоўнага Чырвонага Сцяга паліграфкамбінат МВПА імя Я. Коласа. 220005. Мінск, Чырвоная, 23.